سلسلة الدراسات والبحوث الأدبية
(٢)

شعرية النص

تقويم تحليلي للشعر في أمالي القالي

تأليف
محمد مصطفى أبوشوارب
كلية التربية ـ جامعة الاسكندرية



الملتقى المصري للإبداع والتنمية

الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
سلسلة الدراسات والبحوث الأدبية
(٢)

شِعرِيّة النّصّ

تقويم تحليلى للشعر فى أمالى القالى

تأليف
محمد مصطفى أبو شوارب
مدرس مساعد - قسم اللغة العربية
كلية التربية - جامعة الإسكندرية

الناشـر
الملتقى المصرى للإبداع والتنمية
تـوزيـــع البيطاش سنتر للنشر والتوزيع
٢٤ عمارة برج عين شمس - البيطاش - إسكندرية
ت : ٤٨٤١٤٦٩ - ٤٣٥٢٣١٩ / ٠٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾

صدق الله العظيم

إ

المرحوم

إهـــداء

إلى أبويَّ الحبيبين

عسى أن يشملني رضاكما

مثلما شملني عطفكما

وغمرني بركما

ابنكما

محمد مصطفى أبو شوارب

إ
المرحوم

مقدمة

مثَّل الشعر النتاج الأساسي لأدبية الخطاب العربي على مدى خمسة عشر قرنا لعب خلالها دورًا رئيسًا في تشكيل الثقافة العربية وإثرائها، واستطاع أن يحتل مكانًا بالغ الخطورة في التكوين المرجعي للعقلية العربية؛ نتيجة لقدرته الهائلة لا على التعبير عن صور الواقع في التقائها بالمبدع على حال روحية معينة فحسب- وإنما على تفعيل هذا الواقع ودفعه إلى اتخاذ مواقف تبدو في حقيقتها انعكاسًا، على نحو ما، للخطاب الشعري.

ولا شك في أن القراءة الواعية للشعرية العربية ينبغي أن تضع في حسابها تلك الخصوصية التي تميز الشعر بين غيره من نتائج الثقافة العربية؛ مما يضفي طابعا حذرًا على محاولة اكتشاف الآفاق الكامنة وراء البنية الشعرية الظاهرة؛ الأمر الذي قد يدفع الناقد في كثير من الأحيان إلى تأسيس تحليله النقدي على فعل تعويضي يسعى إلى إعادة اكتشاف آلية إبداع الخطاب الشعري، ومعارفه الخلفية.

ومن ثم، فإن هذه الدراسة تحاول قراءة قيم الأداء الفني في النص الشعري؛ متوجهة إلى معاينة التوازن التكويني للشعرية العربية، ومسِّ قوانين انسجام هذا التكوين، واستقراء بنيته الدالة.

ولم تشأ القراءة أن تدخل في إشكالية الاختيار المباشر لنصوصها، فعمدت إلى انتقاء النص خلال ما اشتمل عليه واحد من أهم تصانيف التراث العربي؛ وهو كتاب "**الأمالي لأبي علي القالي**" الذي مثَّل مع أدب الكاتب، والكامل، والبيان والتبيين عُمُد الثقافة العربية القديمة خاصة على المستوى الشعري الذي يتميز فيه الأمالي عن غيره من هذه المصنفات وأضرابها بما فيه من نصوص تمثل في وضوح آيات الشعرية العربية في أبهى مشاهدها، وتعكس دور الشعر في حياة المجتمع العربي، إضافة إلى ما انفرد به الأمالي من رواية عدد كبير من القصائد الطوال والمقطعات التي لا نكاد نقع عليها كاملة في مصدر آخر سابق عليه.

وتنقسم هذه الدراسة على بابين، اتجهت فى أولهما "قيم العطاء المضموني" إلى قراءة شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى من منظور قيمي مضموني يقوم على تناول النص فى إطار المعرفة الخلفية، والسياق الثقافي، والغرض، والطرح الفكري، والموقف التحريضي لهذا النص. ولقد حددت القراءة الأطر المضمونية لشعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى، فى ثلاثة مستويات استقل كل واحد منها بفصل من فصول هذا الباب، وهى :

الفصل الأول – المضامين الأساسية.

وهى المضامين التى ألح القالى على اختيار نماذجها الشعرية وأكثر منها كثرة واضحة فى كتاب الأمالى؛ كالغزل، والفخر، والرثاء، والقيم والمثل.

الفصل الثانى – المضامين الثانوية.

وهى المضامين التى لم يحرص القالى على الإكثار من رواية نماذجها الشعرية، وإن كانت تبدو ظاهرة بوضوح فى الأمالى؛ كالمديح، والوصف، والحنين، والهجاء.

الفصل الثالث – المضامين الهامشية.

وهى المضامين التى لا تكاد تظهر نماذجها فى شعر الأمالى إلا بنسبة محدودة؛ كالحكمة، والإخوانيات، والتحسر.

واستقل الباب الثانى بقراءة "جماليات الأداء الفنى" واتجه إلى استكشاف القيم الفنية والجمالية للقصائد والمقطوعات المختارة فى كتاب الأمالى، ومن ثم محاولة التعرف على سمات الذوق الفنى للقالى، ومدى تأثره بالذوق الفنى الشائع فى عصره؛ وذلك فى ثلاثة فصول هى :

الفصل الأول – النسيج اللغوى.

وتناولت القراءة فيه عددا من الظواهر اللغوية الشائعة فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده من ناحية (التراكيب)، فاختارت التركيب الشرطى لدراسته فى ضوء مداه الدلالى : سببا، وتقابلا، وتلازما. و(التعابير

الحركية)، وخاصة المقابلة التى انصرفت القراءة إلى دراسة موقعيتها والعلاقة الخفية التى تربط بين المتضادين فيها، من حيث الحركة أو التوتر. و(الأساليب الإنشائية)، التى عنيت القراءة بدراسة دلالات بعضها؛ كالاستفهام والنداء والأمر والنهى.

الفصل الثانى – الصورة الشعرية.

وعرضت القراءة فى تناولها الصورة الشعرية لموقف القدماء منها، وإيثارهم التشبيه على الاستعارة. كما عرضت لمفهوم الصورة فى النقد الحديث، مختارة دراستها فى ضوء تصور رومان جاكبسون للنوعين الرئيسين للعلاقة التى تربط بين الموصوف وصورته، وهما : علاقة التشابه (التشبيه والاستعارة)، وعلاقة التداعى (المجاز والكناية).

وعنيت القراءة بدرس محورى علاقة التشابه، وتحليلهما تحليلاً فنيًا كاشفًا. فركزت فى تحليل التشبيه على الدور الذى تلعبه الصورة فى مقطعات الأمالى وقصائده من حيث التعويض أو التجريد. واستقرت فى درس الاستعارة على تناولها فى ضوء تقسم جيفرى ليتش لها على أربعة أنواع، على أساس الدلالة الموضوعية التى تتوقف على طبيعة الموضوع وصورته فى الاستعارة، وهى :

- الاستعارة التشخيصية أو المجسمة.
- الاستعارة الإنسانية.
- الاستعارة الحيوية.
- الاستعارة الأسلوبية.

وقد أضافت القراءة إلى تقسيم ليتش قسما خامسا يظهر بوضوح فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده، وهو الاستعارة التعويضية فى نطاق المحسوسات.

الفصل الثالث – البنية الإيقاعية.

وكانت دراسة البنية الإيقاعية للشعر فى كتاب الأمالى (القصائد والمقطعات) على مستويين؛ اختص أولهما بالإيقاع الخارجى، أو ما يعرف بالوزن والقافية، أو موسيقى الإطار. وانصرفت القراءة فيه إلى درس الأوزان والنظائر الإيقاعية المختارة فى شعر الأمالى، وعلاقتها بالمضامين الشعرية، مع دراسة القافية، وأشكالها، ومجاريها مع التركيز على العنصر

الرئيس فى بنائها وهو حرف الروى؛ معتمدة فى ذلك كله على الإحصاء الدقيق لنسب الاتجاه والنفس لهذه النظائر والأشكال فى مقطعات الأمالى وقصائده.

واختص ثانيهما بالإيقاع الداخلى أو ما يعرف بموسيقى النسيج، فاهتمت القراءة فيه بدرس الإيقاع الدلالى الذى ينجم عن العلاقة الموسيقية التى تربط دالين على أساس مدلوليهما (التكرار فى حالة اتحاد الدال والمدلول، والجناس فى حالة اتحاد الدال واختلاف المدلول). والإيقاع العمارى الذى ينجم عن موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية المساهمة فى بناء بيت أو إقامة قصيدة على ما نلحظ فى قراءة ظواهر : الموازنة، والترصيع، والتصريع فى مقطعات الأمالى وقصائده.

وعلى كل فقد حاولت هذه الدراسة فى قراءتها للشعرية العربية أن تفيد من بعض تقنيات الدراسات النقدية المعاصرة مثل الإحصاء والتحليل البنيوى؛ وحاولت توظيف بعض مصطلحات النقد الأدبى الحديث دون إغفال للمصطلح النقدى القديم، والعربى بنوع خاص.

والحمد لله من قبل ومن بعد

سبحانه نعم المولى ونعم النصير

محمد مصطفى أبو شوارب

ميامى – الإسكندرية

فى ١٥ ذو القعدة ١٤١٩هـ

١ مارس ١٩٩٩م

الباب الأول :

قيم العطاء المضمونى

لم يقف الشعر فى كتاب الأمالى عند حدود الشاهد اللغوى أو النقدى وحسب؛ ولم تُقصر اختيارات القالى على الأبيات المفردة، أو البيتين أو الثلاثة؛ وإنما يقع قارئ الكتاب على صنف ثان من الأشعار يتمثل فى شعر المقطعات والقصائد[1]. وقد تطول بعض القصائد فى الأمالى حتى تزيد على الأربعين بيتًا، كما فى لامية كثير[2]؛ أو على الخمسين بيتًا، كما فى عينية قيس بن ذريح[3]؛ أو على الستين بيتًا كما فى مقصورة أبى صفوان الأسدى[4].

وهذا الصنف من الأشعار هو الذى يضفى على كتاب الأمالى قيمة أدبية خطيرة الشأن، وهو الذى يشهد على ذوق القالى الفنى، وحسه الأدبى، ويقوم دليلاً على مذهبه الشعرى.

وشعر المقطعات والقصائد من الكثرة بحيث يصل إلى أربعمائة وثمانية وأربعين خبرًا شعريًا (٤٤٨) أى ما يزيد (قليلا) على ربع مرويات الخبر الشعرى فى كتاب الأمالى، بنسبة ٢٥,٢٢٪. بينما تصل أبيات هذا الصنف إلى ثلاثة آلاف ومائتين وثلاثة وخمسين بيتًا (٣٢٥٣) أى ما يربوا كثيرا على نصف أبيات الشعر المروية فى الأمالى، بنسبة ٦١,٠٣٪[5].

نوع المروية	عدد المرويات	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النقص
اليتيم (١)	٧٢٩	٤١,٠٩٪	٧٢٩	١٣,٦٨٪
النتف (٢،٣)	٥٩٩	٣٣,٧٢٪	١٣٤٨	٢٥,٢٩٪
القطع (٤-١٥)	٤٢٢	٢٣,٧٦٪	٢٥٢٢	٤٧,٣٢٪
القصائد (١٦-٢)	٢٦	١,٤٦٪	٧٣١	١٣,٧١٪

الجدول الأول

جدول نسب اتجاه القالى إلى اختيار أنواع المرويات الشعرية من حيث عدد الأبيات، ونسبة نفسه فيها.

لم يُقصر الشعر في كتاب الأمالي، من حيث محاور مضامينه، على موضوع شعري واحد- وإنما اشتمل لطبيعته الإملائية الخاصة، على نماذج شعرية متعددة في مختلف الموضوعات التي تناولها الشعر العربي على مر العصور من الجاهلية حتى القرن الرابع الهجري. وكأنما أبى القالي أن تعزف قيثارة الشعر في أماليه على وتر واحد، فاختار أوتارًا متنوعة، يتفاوت العزف على كل واحد منها قلة وكثرة، قوة وضعفًا؛ فنقرأ في الأمالي أشعارًا وأراجيز في الغزل، والانتصاف (الفخر الفردي والجماعي)، والرثاء، والقيم، والمدح، والوصف، والحنين، والهجاء، والحكمة، والعتاب، والاجتماعيات.

والجدول الآتي يكشف عن إحصاء القصائد والقطع في كل غرض ومجموعهما، وما يمثله من نسبة اتجاه الاختيارات إلى الموضوع أو المضمون، وعدد أبيات القصائد والقطع ومجموعها، وما يمثله من نسبه نفس (أو بقاء) الاختيارات في ذلك الموضوع :

ر	م	الغرض	عدد القصائد	عدد القطع	مجموعهما	نسبة الاتجاه	عدد أبيات القصائد	عدد أبيات القطع	مجموعهما	نسبة النفس
١	١	الغزل	٩	١٣٤	١٤٣	٪٣١,٩١	٢٨٦	٧٢٠	١٠٠٦	٪٣٠,٩٩
	٢	الفخر	١٠	٥٢	٦٢	٪١٣,٨٤	٢٣٧	٣٣٩	٥٧٦	٪١٧,٧٩
٢	٣	الرثاء	٤	٤٨	٥٢	٪١١,١٨	١٠٢	٢٨٢	٣٩٧	٪١٠,٧٨
	٤	القيم	١	٤٩	٥٠	٪١١,١٥	٢٠	٢٦٩	٢٨٩	٪٨,٩٧
	٥	المدح	-	٣٤	٣٤	٪٨,٢٥	-	٢٣٦	٢٣٦	٪٠٧,٤٧
	٦	الوصف	١	٣١	٣٢	٪٧,١٣	٦٥	١٥٢	٢١٧	٪٧,٣٥
٣	٧	الحنين	١	٢٢	٢٣	٪٤,٩٣	٢١	١٥٠	١٧٤	٪٥,٠٤
	٨	الهجاء	-	٢٢	٢٢	٤,٩١	-	١٣٤	١٣٤	٪٤,٢٥
	٩	الحكمة	-	١١	١١	٪٢,٤٥	-	١٠٢	١٠٢	٪٣,٤٢
٤	١٠	الاجتماعيات	-	١١	١١	٪٢,٤٥	-	٧٠	٧٠	٪٢,٣٤
	١١	الصبر	-	٨	٨	٪١,٧٨	-	٥٥	٥٥	٪١,٧٨

الجدول الثانى

جدول نسب اتجاه القالى إلى اختيار الموضوعات الشعرية

ونسب نفسه فيها.

وتمكننا قراءة هذا الجدول من الكشف عن جملة من السمات التى تميز انتقاء القالى موضوعات النماذج الشعرية المختارة فى الأمالى :

السمة الأولى - إن نسبة اتجاه القالى إلى رواية شعر الغزل وحده، ونسبة نفسه فى إنشاد هذا الشعر واختياره تقترب من ثلث شعر المقطعات والقصائد فى الأمالى؛ مما يدل على ميل القالى إلى انتقاء الشعر الرقيق العذب الذى يعزف على أوتار عاطفية ووجدانية، والقالى يندفع إلى هذا

الاختيار عن وعى كامل بدوره فى المساعدة على توجيه الذوق الفنى لرواد مجلسه من ناشئة الشعر وإرهاف أحاسيسهم ومشاعرهم، وترسيب تنويعات معنية فى ذاكرتهم الشعرية عن طريق تراكم مروياته من هذا اللون من الشعر.

السمة الثانية – أن نسبة اتجاه القالى إلى رواية شعر الانتصاف، والرثاء، والقيم والمثل؛ ونسبة نفسه فى إنشاد قصائد ومقطوعات هذه الموضوعات تربو على ثلث شعر المقطعات والقصائد فى الأمالى؛ مما يعكس عناية القالى بترسيخ القيم المضمونية الأساسية التى تطرحها هذه الموضوعات وتأكيدها، وأهمها، كما يظن من أشعار الأمالى، مثالية الشيم العربية الأصيلة، والمثل الخلقية الرفيعة من سماحة وكرم وحلم وحزم وعزة ومنعة ومروءة وعفة وأنفة وشجاعة وبأس وإباء. وكأن أبا على يحاول أن يغرس فى نفوس شباب الأدب والعلم بالأندلس هذه القيم العربية الأصيلة التى يحملها الشعر فى هذه الموضوعات. فضلاً عن إلحاحه الدائم من خلال مختاراته على مثل هذه القيم فى شعر بعض الأغراض التقليدية الأخرى كالمدح والهجاء.

السمة الثالثة – أن نسبة اتجاه القالى إلى رواية شعر بعض الموضوعات التقليديه كالمدح والوصف والهجاء، ونسبة نفسه فى إنشاد قصائد ومقطعات هذه الموضوعات لا تزيد على خمس شعر القصائد والمقطعات فى الأمالى؛ مما يشى بانشغال القالى فى مختاراته الشعرية عن هذه الموضوعات التقليدية، والتى لا تحمل فى رسالتها إلى المتلقى شيئًا من أحاسيس الشاعر الوجدانية، أو شيئًا من القيم الاجتماعية القارة فى قناعة الشاعر وضميره.

السمة الرابعة – يمكن تصنيف موضوعات مختارات القالى إلى موضوعات أساسية؛ كالغزل والفخر والرثاء والقيم. وموضوعات ثانوية، كالمدح والوصف والحنين والهجاء. وموضوعات هامشية، كالحكمة والاجتماعيات والتحسر.

السمة الخامسة – اقتصر القالى فى رواية معظم قصائده (٢٤ قصيدة بنسبة ٩٢,٣٠٪ على الموضوعات الأربعة الرئيسة، وهى : الغزل،

ثم الانتصاف، والرثاء، والقيم والمثل؛ مما يؤكد عناية القالى بهذه الموضوعات، وما تطرحه من مضامين وجدانية وقيم أخلاقية.

السمة السادسة - استقرار القالى فى جملة مختاراته الشعرية داخل إطار الموضوعات التقليدية، وإن كان قد ركز على بعضها دون بعض، وإهماله للموضوعات الشعرية الجديدة التى ظهرت فى العصر العباسى، كالزهد والتهانى، ووصف مظاهر الحضارة، وشعر الخمر والمجون والغزل بالمذكر، وذلك على الرغم من روايته لمائتين واثنتين وعشرين مروية شعرية (٢٢٢)، اشتملت على ثمانمائة وتسعين بيتًا (٨٩٠) لأربعة وثمانين شاعر عباسيًا فى كتاب الأمالى.

الفصل الأول :

مضامين أساسية

الغـــــزل :

الغزل هو موضوع الشـعر الأول فـى كتـاب الأمـالى، فقد روى أبـو علـى القـالى منـه مائـة وثلاثـة وأربعين خـبرًا شـعرياً (١٤٣)[٦]، فيهـا تسـع قصائد (٩)، ومائة وأربع وثلاثون قطعة (١٣٤)؛ اشتملت جميعها على ألـف وستة أبيـات شـعرية (١٠٠٦)[٧]، غالبيتهـا مـن أشـعار الإسـلاميين كجميـل، وكثـير، وقيـس بـن ذريـح، والمجنـون، وعمـر بـن أبـى ربيعـة، وذى الرمـة؛ وغيرهم؛ وإن كان فيها شىء من أشعار الجاهليين كدريـد بـن الصمـة؛ ومـن أشعار العباسيين، كأبى حية النميرى، وإسحاق الموصلى، والبحترى، وبشـار ابن برد، ومسلم بن الوليد، وغيرهم.

وشعر الغزل فى الأمـالى، والإسـلامى منـه علـى وجـه الخصـوص، يدور فى فلـك الاتجـاهين العـامين اللذيـن عرفهمـا هـذا الشـعر؛ وهمـا الغـزل الوجدانـى (العـذرى)، والغـزل اللاهـى (الإبـاحى). والدراســة لا تعنــى هنــا بمناقشـة اتجـاهى الغـزل وأسـبابهما ومقوماتهمـا فـى عصـور الشـعر العربـى المتعاقبة؛ وإنما تنحصـر عنايتهـا فـى قـراءة المضمـون الشـعرى للغـزل فـى الأمالى؛ خاصة أن هذين الاتجـاهين لا يختلفـان تقريبًـا لا فـى موضـوعاتهمـا ولا فى تقاليدهما الفنية على مر العصور[٨].

فأمـا **شعر الغزل الوجدانـى (العذرى)**، فيحـدد البهبيتـى خصـائصــه، سواء أكان من شعر الجاهلية أم الإسلام؛ بأنه شـعر يجـرى علـى «نـوع مـن تناول هوى النفس للحبيبة تنـاولاً يقصـد بـه إلـى التعبـير عـن العاطفـة وعمـا يكابده صاحبه بالحب، وما يلقى من تباريحه؛ ويصف فيه ما يذكره مـن لقـاء صاحبته، مما هو واقع بنفسه، مثير بقلبـه مـن ألـم ممـض، أو جـوى يتملكـه. والشاعر فى هذا لا يتناول العاطفة تناولاً مباشرًا، ولكنه يركـب فـى تصـويرهـا الوقائع، والشوهد العينية المستخلصة من تجاربه فى الحياة»[٩].

أى أن الإبداع عند الشاعر الوجدانـى يسـتحضر الأحـداث والمواقـف والوقـائع التـى دارت بيـن الشـاعر وحبيبتـه أو مـا يتصـل بهـا، ليصـور عـن طريقها حاله النفسية أو العقلية، وليدل بها على أشواقه وآلامه وآمالـه، فيـأتى شعره كأنه «نوع من التصوير المجسد للعاطفة»[١٠].

وقد تميز هذا الشعر، كما يرى طه حسين، بالبداوة التى أكسبت لفظه رصانة فى غير عنف ولا جفوة، وأكسبت معناه سذاجة فى غير سخف ولا إسفاف، وطبعت عاطفته بطابع الصدق، ولكنها حالت بين شعراء هذا الغزل وبين أن تكون لهم شخصيات قوية بارزة، حتى أننا نستطيع أن نستغنى بواحد منهم عن الشعراء الآخرين جميعًا؛ إذ هم قد طرقوا موضوعًا بعينه هو الحب، وتناولوه بأسلوب واحد وعلى نحو واحد من اللفظ، فتشابهت ألفاظهم ومعانيهم وأساليبهم(١١).

ولا شك فى أنه هذه الصورة للشعراء الغزليين تنعكس واضحة على صفحة أشعارهم فى الأمالى؛ فقد سلك اليأس عليهم حياتهم، وغلبهم الأسى عليها، وسيطرت عليهم خيبة الأمل التى نلمحها جاثمة على قول كثير :

وإنـي وتَهْيَامِي بعَزَّة بعدما ... تَخَلَّيتُ مما بيننا وتَخَلَّتِ

لكالمرتجي ظِلَّ الغمامة كُلَّما ... تَبَوَّأ منها للمَقِيل اضْمَحَلَّتِ

كأني وإياها سَحَابةُ مُمْحِلٍ ... رجاها فلما جاوزَتْهُ اسْتَهَلَّتِ

فإن سأل الواشون فيم هجرتها ... فقل نفس حُرٍّ سُلِّيتْ فتسلت(١٢)

«وتلك صور يمكن أن تتجاوز خيبة الرجاء فى الحب، إلى خيبة الرجاء فى الحياة، وتخرج عن نطاق التجربة الفردية إلى حال الناس فى المجتمع بوجه عام. وليس ذلك إسرافًا فى التأويل، فإن شعر هؤلاء الشعراء يمكن فى كثير من جوانبه أن يعد قريبًا من التراث الشعبى الذى تتجاوز المعانى والأحداث فيه حدود التجربة الفردية إلى رموز تعبر عن كثير من جوانب الحياة فى المجتمع. فكم من أبيات أضيفت إلى قصائد هؤلاء الشعراء لا يعرف ناظموها، وكم من قصائد نسبت إليهم لم يقولوها، وما أكثر ما يختلط شعر بعضهم بشعر بعض، وتروى قصص أحدهم ووقائع حبه عن الآخر، مما يدل على أن الناس كانوا ينظرون إلى أشعارهم على أنها تعبير عن نزعة عامة لا تحدها التجربة الفردية العاطفية وحدها»(١٣).

ولم يكن الشاعر العذرى يشعر بأن عليه أن يواجه قلب محبوبته ومشاعرها بأحاسيسه وعواطفه، ويمتلكها وحسب، بل كان عليه كذلك أن

يواجه ذلك المجتمع المحافظ الذى يغلو فى محافظته أحيانًا، فيبلغ أطوارًا من التشدد والتعنت مع هؤلاء الشعراء المحبين الذين يشعرون بصرامة تقاليد المجتمع ووطأتها التى تتوسل بالوشاة والرقباء فى التضييق عليهم(١٤)، على نحو ما نجد فى قول جميل :

وما أنس مِلأ شياء لا أنس قولها ... وقد قَرُبَتْ نِضْوى أمصر تُريدُ
ولا قولها لولا العيون التى ترى ... أتيتك فاعذرنى فدتك جُدُودُ
إذا جئتها يومًا من الدهر زائرًا ... تَعرَّضَ مَنْقُوضُ اليدين صَدُودُ
فأَصْرمُها خوفًا كأنّي مُجَانِبٌ ... ويَغْفُلُ عنَّا مَرّة فنعودُ(١٥)

وينكر كثير أقاويل الوشاة وأكاذيبهم :

لقد كذب الواشون ما بُحتُ عندهم ... بليلى ولا أرْسَلْتُهم بوسيل
فإن جاءكِ الواشون عنى بكذبةٍ ... فَرَوها ولم يأتوا لها بحَويل
فلا تَعْجَلى يا لَيْلَ أن تتفهمّى ... بنُصح أَتَى الواشون أم بحُبُول(١٦)

بل إن الشاعر العذرى ليجرى أحيانًا وراء خياله إلى حيث يتمنى أن ينفرد بحبيبته ولو فى عرض البحر، بعيدًا عن الرقباء والوشاة الذين يتمنى أن يبتلعهم اليم، يقول أبو صخر الهذلى :

تمنيت من حُبِّى عُلَيَّة أننا ... على رَمَثٍ فى البحر ليس لنا وفْرُ
على دائم لا يَعْبُرُ الفُلكُ موجَه ... ومن دوننا الأهوال واللُّجَجُ الخُضر
فنقضىَ هم النفس فى غير رقبة ... ويُغْرِقُ من نخشى نميمته البحرُ(١٧)

وإذا كان أبو على قد روى فى أماليه كثيرًا من غزل العذريين كجميل وابن ذريح وكثير والمجنون، فإنه قد اقتصر فى اختياراته من غزل المحققين على شعر عمر بن أبى ربيعة رأس هذا الاتجاه وزعيم مدرسة **الغزل اللاهى (الإباحى)**، وأبعد شعرائها ذكرا، وأغزرهم شعرًا، وكاد أن يهمل شعر من سواه من شعراء هذا الغزل(١٨). وربما كان ذلك لإحساسه بأن شخصية عمر، على المستويين : الحياتى والشعرى، تصلح أكثر من غيرها لتمثيل مدرسة المحققين. وأعرف ما يميز شعر عمر الغزل هو هذه

القصائد التى يروى فيها مغامراته العاطفية فى جنح الليل، والتى يلهو فيها مع صويحباته لهوًا جماعيًا ساذجًا يعكس ما أصاب المجتمع الحجازى فى مكة والمدنية من تطورات حضارية(١٩).

ومن هذه القصائد عينيته التى حرص القالى على روايتها كاملة(٢٠)، وفيها يقول :

بهندٍ وأترابٍ لهندٍ إذ الهوى ... جميعٌ وإذ لم نخش أن يتصدعا
تنوعتن حتى عاود القلبَ سُقْمُهُ ... وحتى تذكَّرتُ الحديث المُوَدّعا
فقلتُ لمطريهن بالحُسْن إنما ... ضررت فهل تستطيع نفعًا فَتَنْفَعا(٢١)

فعمر لا يعنى بامرأة واحدة يسعى إلى وصالها، أو إدراك غاية أو قضاء وطر منها، سواء أكان حسيًا أم وجدانيا - وإنما هو يتحدث عن صويحباته، هند وأترابها، فلا يشير إليهن إلا باستخدام نون النسوة التى يؤكد بها جماعية هذه المغامرة العاطفية. فلا تأخذنا مغامرات عمر الليلية إلى عالم الرؤى الشبقية التى يجدها قارئ الشعر العربى فى مغامرات امرئ القيس على سبيل المثال(٢٢)، فهو لم يكن يقصد فى كثير من هذه القصائد إلى أبعد من تصوير ذلك اللهو الاجتماعى الماجن الذى أصبح سمة للمجتمعات المدنية فى الحجاز لعصر بنى أمية، تحرص عليها النساء أكثر مما يحرص عليها الرجال فيحتلن للقاء ذلك الفتى النجم صاحب الأشعار التى يتغنى بها ابن سريج، ويرسلن إليه من يغريه بلقائهن على غير علم منه، حتى إذا جاءهن نبأنه بتدبيرهن، فيقول :

فقال اكتفلْ ثم التثمْ وأتِ باغيا ... فَسَلِّم ولا تُكْثِرْ بأنْ تَتورَعَّا
فإني سأُخِفي العينَ عنك فلا تُرى ... مخَافَة أن يَفْشو الحديثُ فيُسْمَعا
فأقبلتْ أَهْوِى مثل ما قال صاحبى ... لمَوعِدِه أزجى قعودا مُوَقَّعا
فلما توافَقْنا وسلمتُ أشرقتْ ... وجوهٌ زهاها الحسنُ أن تتقنعا
تبالهن بالعرفان لما عرفننى ... وقلن امرؤٌ باغٍ أَكَلَّ وأوضَعا
وقَرَّبن أسباب الهوى لمتَيَّم ... يقيسُ ذراعا كلما قِسْنَ إصبعا

فلما تنازعن الأحاديث قلن لى | أخِفْتَ علينا أن نُغَرَّ ونُخْدَعا
فبالأمس أرسلنا بذلك خالدًا | إليك وبيَّنا له الشأن أجمعا
فما جئتنا إلا على وفق موعد | على مَلأٍ مناخرجنا له معا
رأينا خلاءً من عيون ومجلسا | دميث الرُّبى سَهْلَ المَحَلَّة مُمْرَعا
وقلنا كريمٌ نال وصل كرائم | فحق له فى اليوم أن يتمتعا(٢٣)

وهو يروى خبر هذه المغامرة، فى شعره مدلا على أقرانه؛ مرهوًا بسعى النساء فى طلبه، ورغبتهم فى وصله(٢٤)، ذلك الوصل الذى لا يعدو أن يكون مجلسًا للسمر يلتقى فيه الفتيان والفتيات، يمرحون قليلاً ويعبثون قليلاً، ثم ينصرف كل إلى وجهته غير آثم.

«ويدرك من يمعن النظر فى هذه القصائد أن غاية الشاعر الأولى كانت غاية فنية، يقصد بها أن يفلح فى رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل. وذلك الحوار "الدرامى" القريب أحيانًا من لغة الحياة، أو لغة النساء، المفصح أحيانًا عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة. ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعه أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبته وصفًا تفصيليًا "حسيًا" يمكن من أجله أن تطلق عليه هذه الصفة. فالقصيدة تنتهى فى أغلب الأحيان بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذى صوره الشاعر قبل اللقاء، وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور هذا الجهد وذلك الاحتيال للقاء بكل ما يحملان من لحظات نفسية، فإذا انتهى إلى اللقاء كان حسبه من الحديث عنه مجرد الإشارة أو الرمز»(٢٥).

على أن من يقرأ أشعار عمر فى الأمالى، يدرك أن أبا على لم يقصر اختياراته على ما يمثل جانب الغزل اللاهى فى شعر عمر وحسب، بل اهتم كذلك بانتقاء نماذج من شعره الذى يقترب فيه إلى حد كبير من الشعراء العذريين، حتى لتختلط بعض أشعاره بأشعارهم، فتراه يقول:

ما كنتُ أشعر إلا مذعر فتكُمْ | أن المضاجع تُمسى تنبت الإبرا
لقد شقيت وكان الحَينُ لى سببا | أن عُلِّقَ القلبُ قلْبا يُشْبه الحجرا
قد لُمْتُ قلبى فأعيانى بواحدة | وقال لى لا تَلُمنى وادفع القَدَرا

إن أُكْرِهُ الطرْفَ يحسر دون غيركم ولستُ أُحْسِنُ إلا نحوك النظرا
قالوا صَبوتَ فلم أكْذِبْ مَقَالَتَهُمْ وليس يَنْسَى الصِّبَا إن والِهٌ كَبِرا(٢٦)

وهو يمتزج أحيانًا بروح هؤلاء العذريين، متمثلاً طرائقهم فى التفكير والتعبير على حد السواء، فيقول :

أعبدةُ ما يَنْسَى مَوَدَّتكِ القلْبُ ولا هو يسليه رخاء ولا كربُ
ولا قول واش كاشح ذى عداوة ولا بعد دار إن نأيت ولا قربُ
وما ذاك من نُعمى لديك أصابها ولكنَّ حُبًّا ما يُقاربه حُبُّ
فإن تقبلى يا عبد توبة تائبٍ يَتُبْ ثم لا يوجد له أبدًا ذنبُ
أذل لكم ياعَبْدَ فيما هو يتُمْ وإنى إذا ما رامنى غيرُكم صعبُ
وأعذُلُ نفسى فى الهوى فتعوقنى ويَأصِرُنى قلبٌ بكم كَلِفٌ صَبُّ
وفى الصبر عمن لا يؤاتيك راحةٌ ولكنه لا صبرَ عندى ولا لبُّ(٢٧)

واختيارات القالى من اشعار الغزلين فى عصر بنى أمية على هذا النحو – تقطع بثبوت ذلك التداخل الذى يجده قارئ الشعر العربى بين أشعار العذريين والمحققين. فإذا كان عمر لا يستطيع أن ينظر إلى امرأة غير محبوبته التى لا يصبر على فراقها، إلى غير ذلك من تنويعات المضمون العذرى كما مر فى النصين السابقين، فإن شعراء الغزل العذرى لا يقفون كذلك عند حدود هذه التنويعات، وإنما يخرجون إلى مشارف المضامين التحقيقية، فيصفون محبوباتهن وصفًا يقوم على بعض الحسية على ما نجد فى قول جميل :

سبتنى بعينى جؤذر وسط ربرب وصدرٍ كفاثور اللُّجين وَجيدُ
تَزِيفُ كما زافت إلى سِلفَاتها مُبَاهِيَةً طَىَّ الوِشَاح مَيُودُ(٢٨)

أو قول مُضَرِّس بن قُرْط المُزَنى :

شهدتُ برَبِّ البيتِ أنك عَذْبةُ الثنايا وأنَّ الوَجْهَ منكِ عتيقُ(٢٩)

وعلى كل، فقد عكست هذه النماذج الشعرية الوفيرة التى اختارها أبو على القالى، ورواها فى أماليه من الغزل فى العصر الأموى – جماع القيم

المضمونية التى عرفها شعر الغزل فى هذا العصر باتجاهيه الوجدانى واللاهى.

غير أن اللافت للنظر فى نماذج هذا الشعر، أن أبا على قد أهمل تمامًا الغزل الفاضح الذى يميل إلى المجون والإباحية، أو إلى الصراحة المكشوفة فى التعبير عن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة. كما أهمل تمامًا ما يعرف بالغزل بالمذكر الذى «يصور فى حقيقة الأمر مدى ما وصلت إليه الحضارة من انحطاط، وقد ظهر بصورته البشعة فى شعر كثير من شعراء العصر العباسى»(٣٠).

ويذهب البحث إلى أن العلة فى ذلك ترجع إلى أمرين :

أولهما – ما اشتهر به القالى من ميل فى شخصيته إلى الاعتدال والخلق الحميد السوى، ومجانبة الرذائل والفواحش، والبعد عن المجون والتهتك.

والثانى – وهو الأهم، تمثل القالى للغاية التعليمية من وراء أماليه، فهو يقدم فيها لناشئة العلم والأدب فى الأندلس نماذج شعرية رفيعة تصلح للتقليد والتمثل. ولا يمكن أن يُتَصور أن أبا على القالى وقد عهدت إليه مسؤلية تثقيف طلبة العلم وتوجيه ذوقهم الفنى –يمكنه أن يدفع تلاميذه إلى المضى فى طريق أشعار المجون والخلاعة؛ فهو معلم فى المقام الأول، إن عرت مختاراته الشعرية من القيم والمثل الخلقية، فلا يجوز لها أن تتجاوز الموضوعات الوجدانية والعاطفية إلى ذلك اللون الذى يغلب عليه الفحش والمجون.

الانتصاف :

قد يبدو شعر الفخر والانتصاف كأنه دفاع عن النفس حين يشعر الإنسان فى غير موقف بأن ظلمًا يقع عليه، أو أنه يتعرض لإجحاف من حوله، فتتملكه حينئذ رغبة جامحة فى نفض أذى هذا الظلم عن نفسه، ويسيطر عليه إحساس قوى بالحاجة إلى الدفاع عن ذاته، وقد يكون هذا الدفاع فخرًا فرديًا بنفسه، أو فخرًا جماعيًا بقبيلته، أو حماسة تشحذ الهمم وتحث النفوس إلى الانتصاف بالقوة للفعل.

ويأتى شعر الانتصاف فى هذه الصورة بعد شعر الغزل من حيث الكم فى الأمالى، فقد روى أبو على منه اثنين وستين خبرًا شعريًا (٦٢)، فيها عشر قصائد (١٠) وثنتان وخمسون مقطعة (٥٢)؛ اشتملت جميعها على خمسمائة وستة وسبعين بيتًا شعريًا (٥٧٦)[٣١] . وغالبيتها من أشعار الجاهليين من أمثال : ذى الإصبع، وعمرو بن براقة، والأفوه الأودى، والمهلهل ابن ربيعة، والسموءل ابن عادياء، وعروة بن الورد، وغيرهم؛ والإسلاميين من أمثال : يزيد ابن الحكم، والأعور الشنى، ومعن بن أوس، وعمرو بن شأس، وغيرهم؛ والأمويين من أمثال: الحكم بن عبدل، والمقنع الكندى، والبخترى بن أبى صفرة، وغيرهم، وإن كان فيهم بعض العباسيين كأبى سعد المخزومى، والخليل بن أحمد.

والفخر والحماسة هما المحوران اللذان يدور عليهما شعر الانتصاف

فى الأمالى، فأما **الفخر** فهو «صفة مشتركة بين الشعراء جميعًا قديمهم وحديثهم، فلا يتصور شاعر قط لم يفخر بنفسه وإن لم يكن يستحق من الفخر شيئًا، بل كثير من الشعراء على مر العصور يعلم ويعترف بأنه لا يحمل مما يستحق أن يفخر به شيئًا، ومع ذلك لا يستطيع إلا أن يفخر، وكأنه يشعر بأنه يتميز بنوع من الموهبة غير المتاحة لكل الناس، وهى الشعر، ومن ثم يجد فى نفسه إحساسًا خفيًا بأنه يستحق أن يفخر بنفسه، فإن لم يفخر بشاعريته نفسها، فخر بنفسه فى أى صورة من صورها، ومعنى ذلك أنه يمكن القول بأن الشاعرية نفسها هى المصدر الأول للشعور بالفخر عند الشعراء، بالإضافة إلى ما يدعمها فى شخصية الشاعر من صفات تستحق الفخر»[٣٢] .

وشعر الفخر لون من المجابهة مع الآخرين، والتصدى لهم فى وقت يجد الشاعر نفسه محتاجًا إلى ما يدفع عنه ما رمى به من بطل؛ محتاجًا إلى من يسقط عن وجهه ذلك القناع المزيف الذى حاول بعضهم أن يلصقه زورًا به، على نحو ما فى عينية البخترى بن أبى صفرة. فالقصيدة تعبر عن موقف انتصافى يحاول فيه الشاعر أن يبرأ ساحته أمام المهلب من اتهام أم ولد عُمارة ابن قيس اليحمدى له بعد أن أبى مراودتها له عن نفسه. وهو فى

دفاعه عن نفسه يرتكز على بعض القيم العربيـة الأصيلـة، كحفظ الجـار فـى غيبته مؤكدًا على المبادئ الإسلامية التى يتخذ منها دليلاً يرفـع مـا رمـى بـه من زور وبطل. يقول :

أأصبوا بعِرسِ الجار إن كان غائبا ... وتلك التى تَسْتَكُّ فيها المسامعُ
فلستُ ورب البيت أصبو بمثلها ... وربِّىَ راءٍ ما صنعتُ وسامعُ
وإنى لتنهانى خلائق أربع ... عن الفحش فيها للكريم روادعُ
حياءٌ وإسلامٌ وشيبٌ وعِفَّةٌ ... وما المرؤُ إلا ما حبته الطبائعْ
وقد كنتُ في عصر الشباب مُجَانبا ... هواى فأنى الآن والشيبُ شائعُ[٣٣]

والقيمة الأخلاقية تبدو وكأنها عماد يتكئ عليها الشعراء فى فخرهم بأنفسهم وانتصافهم لذواتهم على نحو ما نقرأ فى قول معن بن أوس :

لعمرك ما أهويت كفى لريبة ... ولا حملتنى نحو فاحشة رجلى
ولا قادنى سمعى ولا بصرى لها ... ولا دلنى رأيى عليها ولا عقلى
ولست بماش ما حييت بمنكر ... من الأمر ما يمشى إلى مثله مثلى
ولا مؤثرا نفسى على ذى قرابتى ... وأوثر ضيفى ما أقام على أهلى[٣٤]

والشاعر لا يعتمد فى انتصافه الفردى والجماعى على القيم الخلقية وحسب، وإنما يصيب أشياء مما ألفه القوم من تفاخرهم بأحسابهم، وأنسابهم، فيقول على بن الغُدَيِّر الغَنَوى :

أبى لِىَ أنى لن أعَيَّر والدا ... دَنِيًّا ولم يُذمم فعالى فأُقْصَبا
ولم أنتسب يوما سوى الأصل أبتغى ... به مأكلا يُدنى لذلٍّ ومَشْرَبا[٣٥]

- ومن تفاخرهم بالعزة والمنعة، فيقول السموءل بن عادياء :

تُعَيِّرنا أنّا قليلٌ عديدُنا ... فقلتُ لها إن الكرام قليلُ
وما قل من كانت بقاياه مثلنا ... شباب تَسَامَى للعُلاَ وكُهُول
وما ضرنا أنا قليل وجارُنا ... عزيز وجارُ الأكثرين ذليلُ
لنا جبل يحتلُّه من نُجيرُهُ ... منيع يردُّ الطرف وهو كليلُ

رسا أصله تحت الثرى وسما به إلى النجم فرع لا يرام طويل[٣٦]

وفى الأمالي شيء كثير من ذلك الشعر الذى ينتصف فيه الشاعر من ذوى قرابته؛ معبرًا عن موقفه تجاه الفرد الحاقد الذى ينفس عليه ما أوتى، أو الجماعة الجاهلة التى لا تقدره حق قدره. والشاعر فى هذه الحال يغلب عليه التعبير عن الموقف الانتصافى فى إطار صورة تقابلية عامة ترتكز على التناقض بين موقف الشاعر من أقربائه، وموقفهم منه.

وتبدو مثل هذه الصورة التقابلية على نحو واضح فى قول المقنع الكندي :

وإن الذى بينى وبين بنى أبى وبين بنى عمى، لمختلف جدا
أراهم إلى نصرى بطاءً وإن هُمُ دعونى إلى نصر أتيتهم شدا
فإن يأكلوا لحمى وفرت لحومهم وإن يهدموا مجدى بنيت لهم مجدا
وإن ضيعوا غيبى حفظت غيوبهم وإن هُمْ هَوُوا غَيِّى هَويتُ لهم رشدا
وإن زجروا طيرًا بنحس تَمُرُّبى زَجَرْتُ لهم طيرا تمر بهم سعدا
ولا أحمل الحقد القديم عليهمُ وليس رئيسُ القوم من يحمل الحقدا[٣٧]

والمعنى على المستوى الفردى والجماعى تجده فى قول معن بن أوس:

وذى رحم قلمتُ أظفار ضغنه بحلمى عنه وهو ليس له حلمُ
يحاول رغمى لا يحاول غيره وكالموت عندى أن يحُلَّ به الرّغم
ويَشْتِمُ عرضى فى المُغَيَّب جاهدا وليس له عندى هوان ولا شتمُ
إذا سمته وصلَ القرابة سامنى قطيعتَها تلك السفاهةُ والإثمُ
وإن أدعُه للنّصف يأبَ ويَعْصِينى ويدعو لحُكم جائر غيرُه الحُكم
ويسعى إذا أبنى ليَهْدِم صالحى وليس الذى يبنى كمن شأنه الهدمُ
يَودُّ لو انى مُعْدِمٌ ذو خصاصة وأكره جُهْدِى أن يُخالِطَه العُدْمُ[٣٨]

وهي صورة نلمحها بوضوح في شعر أبي سعد المخزومي[٣٩] ، والأفوه الأودي[٤٠] ، ويزيد بن الحكم الثقفي[٤١] ، ولكنها تبدو محمولة على جناح الفعل ورده في قصيدة ذي الإصبع العدواني، الذي لم يقف عند حدود الانتصاف السلبي الذي ينكر فيه الشاعر موقف خصومه من ذوي قرابته أو غيرهم؛ وإنما يتخذ منهم موقفا مضادا، فلا يكتفي بالانتصاف على مستوى القوة، بل يطمح في الانتصاف على مستوى الفعل. يقول :

ولي ابن عم على ما كان من خلق ... مختلفان فأقليه ويقليني

أزرى بنا أننا شالت نَعَامَتُنا ... فخالني دونه بل خِلْتُه دوني

لولا أواصر قربى لست تحفظها ... ورهبة الله في مولى يعاديني

إذا بريتُك بريا لا انجبار له ... إني رأيتك لا تنفك تبريني

ماذا عليكم وإن كنتم ذوي رحمي ... ألا أحِبَّكم إذ لم تُحِبُّوني

يا عمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي ... أضربك حيث تقول الهامةُ اسقوني

والله لو كرهت كفي مصاحبتي ... لقلت إذ كرهت قربي لها بيني

يا عمرو لو لنت لي ألفيتني يَسَرًا ... سمحا كريما أُجَازي من يُجَازِيني[٤٢]

فالانتصاف عند ذي الإصبع يقوم على فلسفة القصاص، الجزاء من جنس العمل؛ تلك الفلسفة التي حرص الشاعر على تأكيدها في آخر القصيدة "أجازي من يجازيني" تقوم على الأنفة والاعتداد والإحساس بالقوة والقدرة على المجابهة والتصدي.

أما الحماسة فلها محل واسع في الشعر العربي منذ الجاهلية، إذ كان غالب شعرائهم من فرسان القبائل وقوادها الذين تغطي الكلوم أبدانهم، ويملأ مثار النقع أنوفهم، ولا يحلولهم حديث إلا عن أيامهم وغزواتهم، «ولا نبعد إذا قلنا إن الحماسة أهم موضوع استنفد قصائدهم، فقد سعرتهم الحروب، وأمدها شعراؤها بوقود جزل من التغني ببطولتهم وأنهم لا يرهبون الموت، فهم يترامون عليه تحت ظلال السيوف والرماح مدافعين عن شرف قبائلهم وحماها. ويرتفع هذا الغناء بل قل هذا الصياح في كل مكان، بحيث يخيل

إلينا أنه لم يكن هناك صوت سواه... ونحس فى هذه الحماسة أثر الموجدة الشديدة والحقد البالغ على خصومهم، فهم دائمًا يتعرضون لهم ويهددونهم ويتوعدونهم انتقامًا مروعًا، وكان أشد ما يهيجهم أن يقتل منهم قتيل، فحينئذ تهيج القبيلة ويهيج شعراؤها هياجًا لا حد له، فإذا ثارت لنفسها وشفت غلها وحقدها أخذ شعراؤها ينشدون أناشيد النصر»(٤٣).

وقارئ الأمالى يقف على أمثلة كثيرة لذلك فى الكتاب لعل أبينها رائية مهلهل بن ربيعة التى أنشدها بعد يومى "القُصَيبة" و"واردات" وكانا لتغلب على بكر، وقتلوا فيهما بكرا أشد القتل، وقتل فيهما من ساداتهم همام بن مرة وبجير ابن الحارث بن عباد(٤٤). وفيها يقول :

وتسألنى بُدَيلة عن أبيها	ولم تعلم بديلة ما ضميرى
فلو نبش المقابر عن كليب	فَيُخبر بالذنائب أىُّ زيرِ
بيوم الشعثمين لَقَرَّ عينا	وكيف لقاء من تحت القبور
وإنى قد تركت بواردات	بجيرا فى دم مثل العبير
ينوء بصدره والرمح فيه	ويَخْلِجُهُ خِدَبٌّ كالبعيرِ
هتكت به بيوت بنى عُبادٍ	وبعض القتل أشفى للصدور
وهمام بن مرة قد تركنا	عليه القشعمين من النسور
فلا وأبى جليلة ما أفأنا	من النعم المؤبل والبعير
قتيل ما قتيل المرء عمروٌ	وجساسُ بن مرة ذو ضرير
تركنا الخيل عاكفة عليهم	كأن الخيلَ تُمْحَضُ فى غَدِير(٤٥)

والقصيدة تمضى فى سائر أبياتها على هذا النحو الهادر الذى يتدفق حماسة، وانتفاضًا، وتفاخرًا، وزهوًا، وتشفيًا، وثأرًا وغير ذلك من مشاعر تجتمع فى نفس صاحبها لتخلق فيه شعورًا قويًا بالانتصاف إزاء أعدائه وإزاء قومه، بل إزاء نفسه كذلك.

وعلى الرغم من تأثر شعر الحماسة بالإسلام تأثرًا كبيرًا، على نحو ما يذهب إليه بعض العلماء الباحثين(٤٦) إلا أن أبا على لم ينشد فى الأمالى من حماسة الإسلاميين غير مقطوعة وحيدة لعبد الله بن سَبْرة الحرشى، يرثى بها يده، وقد قطعت فى بعض غزواته الروم، وفيها يقول :

وقائل غاب عن شأني وقائلة	هلا اجتنبت عدو الله إذ صُرِعا
وكيف أركبه يسعى بمُنصُلِه	نحوى وأعجزُ عنه بعد ما وقَعا
ما كان ذلك يوم الروع من خُلُقى	ولو تقارب منى الموت فاكتنعَا
فإن يكن أطْر بُونُ الروم قطّعها	فقد تركت بها أوصاله قطعا
وإن يكن أطر بون الروم قطعها	فإن فيها بحمد الله منتفعا
بنانتين وجُذْ مُورًا أُقيم بها	صدر القناة إذا ما آنسوا فزعا(٤٧)

وفى هذا الشعر تمتزج الحمية العربية الأصيلة بكل ما فيها من غريزية وفطرية تتأجج فى الصدور، بالإيمان المستقر فى الأعماق، والرضى بقضاء الله والتسليم بمشيئته والخضوع لقدرته –مع إصرار الشاعر على مواصلة الجهاد بما يعكس الأثر الإسلامى الواضح فى شعر الحماسة.

الرثاء :

يعد فن الرثاء من أبرز الموضوعات فى شعر الأمالى؛ فقد روى القالى منه اثنين وخمسين خبرًا شعريًا (٥٢)، فيها أربع قصائد (٤) وثمان وأربعون مقطوعة (٤٨)؛ اشتملت جميعها على ثلاثمائة وسبعة وتسعين بيتًا شعريًا (٣٩٧)(٤٨) ، غالبيتهم لشعراء من العباسيين أمثال : مسلم بن الوليد، وأبى العتاهية، والعطوى، والخثعمى، والعتبى، والحسين بن مطير؛ والجاهليين أمثال : قيس بن زهير وفاطمة بنت شداد؛ وبعضهم من المخضرمين، أمثال : سلمة بن يزيد، والخنساء، وأبى خراش، ومتمم بن نويرة، ولم يرو من أشعار الامويين فى الرثاء إلا لبعضهم كالعجير السلولى، وهشام أخى ذى الرمة.

ولشعر الرثاء ثلاثة جوانب رئيسة يدور الشعراء فى إطارها، وهى : الندب، والتأبين، والعزاء. فأما **الندب**، فيعكس لنا لوعة الشاعر المتقدة على المرثى، وهو يصدر فى كثير من الأحيان عن مشاعر صادقة. وفى الأمالى شىء كثير من الرثاء الذى يدور فى فلك **الندب والتفجع**(٤٩)، كأبيات متمم بن نويرة التى تفيض لوعة وحرقة فى رثائه لأخيه مالك الذى قتل فى حروب الردة بأمر من خالد بن الوليد، فرثاه رثاءًا حارًا أنشد منه أبو على قوله:

لقد لامنى عند القبور على البكا ... رفيق لتَذْرَافِ الدموع السوافِكِ

أمن أجل قبر بالملا أنت نائح ... على كل قبراً وعلى كل هالكِ

فقلت له إن الشجا يبعث الشجا ... فدعنى فهذا كلُّه قبر مالكِ

ألم تره فينا يُقَسِّمُ ماله ... وتأوى إليه مُرملاتُ الضرائكِ(٥٠)

ويميل الشعراء فى **التأبين** إلى الثناء على الميت احتفالاً به وتمجيدًا له حتى تظل ذكراه خالدة على مر الزمان، لا تمحى ولا يصيبها الزوال أو النسيان. والتأبين غالب على كثير من الرثاء فى الشعر العربى عامة، وفى أشعار الأمالى بصفة خاصة(٥١) .

وقد يكون التأبين ظاهرًا على نحو مباشر فى المرثية، كما فى قصيدة فارعة بنت شداد ترثى أخاها :

نعم الفتى ويمين الله قد علموا ... يخلوا به الحَىُّ أو يغدو به الغادى

هو الفتى يحمدُ الجيرانُ مشهَدَه ... عند الشِّتاء وقد هموا بإخمادِ

الطاعن الطعنة النجلاء يتبعُها ... مُثْعَنْجِرٌ بعدما تَغْلِى بإزبادِ

والسَّابئُ الزِّقِّ للأصحابِ إذ نزلوا ... إلى ذراه وغيثُ المحوج الجادى(٥٢)

وقد يكون ذلك الثناء خفيًا غير مباشر يسرى فى أوصال القصيدة، على نحو ما نجد فى الدالية المنسوبة إلى مسلم بن الوليد فى رثاء يزيد بن مزيد :

أَحَقٌّ أنه أَوْدَى يزيدُ ... تَأَمَّلْ أيُّها الناعى المشيدُ(٥٣)

فقد استطاع الشاعر أن يركز عدسته على جملة من الصفات الجزئية التى تميز بها المرثى، والتى تجعله يبدو فى سياق التأبين داخل القصيدة،

كأنه محور لجميع الأحداث الحياتية من وجهة نظر الشاعر، وربما بدت هذه الصورة أكثر وضوحًا إذا ما قورن بين هذه المرثية، وبين مديح الشاعر، إن صحت له القصيدة، للمرثى نفسه فى لاميته :

أُجْرِرْتُ حَبلَ خليعٍ فى الصِّبا غَزِلِ وَشَمَّرَتْ هِمَمُ العُذَّال فى العَــذَلِ(٥٤)

واللافت للنظر فى نماذج شعر التأبين فى مختارات القالى، هى ميل شعرانها إلى التركيز علىجانبين أساسيين فى تأبين المرثىِّ، أولهما – التأكيد على حواية المرثى جملة من خصال الخير، وإثباتها له، فتقول فارعة بنت شداد :

جَمَّاع كلِّ خصال الخير قد علموا زَيْنُ القريــن ونِكْــلُ الظالم العادى(٥٥)

ويقول كعب بن سعد الغنوى :

جموعُ خلال الخير من كل جانب إذا جـــاء جيــاءٌ بهـــن ذهوب(٥٦)

والثانية – هى حرص الشعراء على المبالغة فى صفات المرثى، بإثبات الصفة له فى حالتها العظمى فى سياق التأبين، فترى المرثىَ دائمًا، وقد غلب حلْمُهُ على سورة جهله، فيقول كعب بن سعد :

حليم إذا ما سَورة الجهل أَطْلَقَتْ حُبَى الشيب للنفس اللَّجوج غَلوبُ(٥٧)

– لا يخون الجار فى غيبته ولا يجبن عن لقاء العدو يوم الورع، يقول كعب :

أخى ما أخى لا فاحشٌ عند بيتــه ولا ورعٌ عند اللقــاءِ هَيُـــــوبُ(٥٨)

– كريم فى العسرة على ضيق الحال، يقول :

يبيتُ الندى يا أم عمرو ضَجيعَه إذا لم يكن فى المُنْقيــات حَلــوبُ(٥٩)

وهكذا فالمبالغة عنصر هام فى التأبين، كما هى عنصر هام فى المدح، فكلاهما يسعى إلى تعظيم الآخر، المرثى أو الممدوح، والثناء عليه.

أما **التعازى** فيدور شعراء الرثاء فيها على جملة من الحكم والمواعظ، غارقة فى جو من الإذعان للمشيئة العليا، والاستسلام لإرادة القدر(٦٠). وغالبًا ما ينصب عزاء الشاعر على إحساسه بعظم مصابه،

وعجزه عن دفع هذا المصاب، فلا يجد أمامه سوى التسرية عن نفسه، وعن أحباء المرثى وقربائه، يقول كعب بن سعد :

غنينا بخَيرٍ حِقْبةً ثم جَلَّحَتْ علينا التى كلُّ الأنام تُصيبُ
فَأَبْقَتْ قليلاً ذاهبًا وتَجهَّزَتْ لآخرَ والراجى الخُلُودَ كَذُوبُ
وأَعْلَمُ أن الباقِىَ الحىَّ منهما إلى أجل أقصى مَداهُ قَريبُ(٦١)

وقد تخرج المرثية عن ذلك الإطار الضيق، إلى مجال أكثر رحابة واتساعًا، عند بعض من أصابوا ألوانًا من الرقىّ والتقدم الحضارى، وَصَلَهُم بطرف من التفكير الفلسفى، يسمح لهم بتصور العزاء مضفرًا بجدلية الحياة والموت والخلود؛ فالحياة فانية ما فى ذلك ريب، والموت نهاية محتومة مقدرة على كل حى، والخلود هو ما ينبغى أن يشغل الإنسان على المستويين الدينى والدنيوى معًا.

ولا شك فى أن أبا العتاهية بتكوينه النفسى الخاص، وبانصرافه كثيرًا إلى شعر الزهد والوعظ، كان مهيأ لأن يلج من هذا الباب، فنقرأ له فى الأمالى، راثيًا أحدهم :

وقد كنتُ أغدو إلى قصرِهِ فقد صِرتُ أغدو إلى قبره
أخٌ طالما سَرَّنى ذِكْرُهُ فقد صرتُ أَشْجَى لَدَى ذكره
وكنت أرانى غَنِيًّا به عن الناس لو مُدَّ فى عُمْره
تظل نهارك فى خيره وتأمَنُ ليلك من شَرِّه
فصارَ علىٌّ إلى ربِّه وكان عَلِىٌّ فتى دَهْرَه
أتته المنية مغتالةً رُويدا تَخَلَّلُ من سِتره
فلم تُغْنِ أجنادُه حَوْلَهُ ولا المُزْمِعُون على نصره
وخَلَّى القصور التى شادها وحَلَّ من القبر فى قَعْره
وبُدِّل بالفرش بُسْطَ الثرى وطيبَ ندى الأرض من عطره
وأصبح يُهْدَى إلى منزلٍ عميقٍ تُؤَنَّق فى حَفْره

تغَلَّـــقُ بالـــترب أبوابُــــهُ | إلى يــوم يُــؤْذَنُ فـــى حَشْــرِه
أشَــدُّ الجماعـــة وجــدًا بــــه | أشــدُّ الجماعـــة فـــى طمـــرِهِ
فلســتُ مشــيعه غـــاز يـــًا | أمـــيرًا يســـير إلى ثغـــرِهِ
ولا مُتَلَقِّيَــــــهُ قــــــافلا | بقتـــل عـــدو ولا أسْـــره
وتطريـــه أيامُنـــا الباقيـــات | لدينـــا إذا نحـــن لم نُطْـــرِه
فـــلا يَبْعَدنّ أخى ثاويـــا | فكُلٌّ سيمضى علـــى إثْره[٦٢]

فاستطاع أبو العتاهية أن يحول مرثيته إلى وعظٍ خفى يتخلق فى سلاسة وتراسل حول دلالة التقابل التى حرص الشاعر على تأكيدها، بين ما كان فيه المرثيُّ وبين ما آل إليه.

وهذه الجوانب الثلاثة التى يتوجه إليها شعر الرثاء (الندب والتأبين والعزاء)؛ لا تكاد تنفصل فى أشعارهم، كما يظهر من مختارات القالى فى أماليه[٦٣] – والقصائد الطويلة منها على وجه الخصوص؛ وإنما يجد القارئ فى القصيدة الواحدة شيئًا من الندب وشيئًا من التأبين، وشيئًا من العزاء. وإن غلب أحدها عليها أحيانًا.

القيـــم والمثـــل :

كان العربى فى العصر الجاهلى يعتمد فى حياته على منظومة من القيم والمثل العليا التى تحكم تعاملاته مع الآخرين، ولما بعث الله متمم مكارم الأخلاق صلوات الله وسلامه عليه بالهدى ودين الحق؛ تأصلت كثير من هذه القيم وترسخ بناؤها، وانهار بعضها، وانزوى فى ركن النسيان.

واعتاد الشاعر العربى على مر العصور أن يعول فى عطائه الشعرى من زاوية المضمون على هذه المنظومة من القيم والمثل والأعراف الخلقية التى تسود بين أهله وقبيلته، وتتحكم فى عصره ومجتمعه حاثة على الفضيلة والمثالية؛ كالشجاعة، والبأس، والعزة، والمنعة، والعفة والحكمة ورجاحة العقل، وغيرها من قيم البطولة العربية التى «تطهر الحياة وتصعِّدها وتعيد لها زهوها وامتلاءها»[٦٤] بحيث «يصبح الوجود انعكاسًا للذات فى مثالية شخصية، ويصبح العالم حركة اقتحام وفروسية»[٦٥] .

فكان الشعراء يفخرون على غيرهم بهذه القيم ومفرداتها، ويمدحون أشرافهم وساداتهم بها، ويهجون أعداءهم وخصومهم بضدها.

ولم يقنع كثير ممن تغلغلت هذه القيم والمثل فى أعماقهم، بأن تكون القيمة الخلقية عمادًا تقوم عليه أشعارهم؛ بل قصدوا إلى تمجيدها وتأكيدها فى أشعار مستقلة شغلت مكانة متميزة عند القوم.

وفى الأمالى من ذلك الشعر الذى يتغنى بالقيمة ويعلى من المثل الشىء الكثير؛ فقد روى أبو على منه خمسين خبرًا شعريًا (٥٠)، فيها قصيدة واحدة وتسع وأربعون قطعة (٤٩)، اشتملت جميعها على مائتين وتسعة وثمانين بيتًا شعريًا (٢٨٩)[٦٦]؛ لشعراء جاهليين من أمثال : قيس بن الخطيم، وحاتم الطائى، وتأبط شرا، وغيرهم؛ وشعراء مخضرمين من أمثال : عرابة ابن أوس، وأبى الأسود الدؤلى؛ وشعراء أمويين من أمثال : أيمن بن خريم، وقطرى بن الفجاءة، والمغيرة بن حبناء، وسعد بن ناشب؛ وشعراء عباسيين كإسحاق الموصلى.

والشاعر فى هذا اللون من الشعر، على ما يظهر من مرويات القالى، قد يركز على قيمة واحدة كالكرم فى قول إسحاق الموصلى :

وآمرةٍ بالبخل قلتُ لها اقصرى ... فذلك شيءٌ ما إليه سبيلُ
أرى الناس خُلّان الجَوَاد ولا أرى ... بخيلاً له فى العالمين خليلُ
ومن خير حالات الفتى لو علمتِهِ ... إذا نال شيئًا أن يكون ينيلُ
فإنى رأيتُ البخلَ يُزْرى بأهله ... فأكرمتُ نفسى أن يُقالَ بخيلُ
عطائى عطاءُ المُكْثِرين تَجَمُّلا ... ومالى كما قد تعلمين قليلُ[٦٧]

- أو الشجاعة، كما فى قول قَطَرِىِّ بن الفُجاءة :

لا يركَنَنْ أحدٌ إلى الإحجام ... يوم الوغى متخوفا لِحِمَامِ
فلقد أرانى للرماح دريئةً ... من عن يمينى مَرَّةً وأمامى
حتى خَضَبْتُ بما تَحَدَّرَ من دمى ... أكناف سَرْجى أو عِنَان لجامى
ثم انصرفت وقد أصبتُ ولم أُصَبْ ... جَذَع البصيرةِ قارحَ الأقدام[٦٨]

- أو العفة، كما فى قول أيمن بن خُرَيم :

إذا المـرءُ وَفَّـى الأربعـين ولم يكـن   لـه دون مـا يـأتي حيـاءٌ ولا سـترُ

فدعه ولا تنفـسْ عليه الذى ارتـأى   وإن جَرَّ أسبابَ الحيـاةِ له الدهرُ(٦٩)

وقد يجمع الشاعر جملة من هذه الخصال والقيم على نحو ما نجد في قول قيس بن الخطيم :

أجـودُ بمضنـون التِّـلاد وإنَّنـي   بسـرِّك عمـن سـا لَنِـى لضنـينُ

وإن ضيَّـع الإخـوانُ سِـرًّا فـإنني   كَتُـومٌ لأسـرار العشـيرِ أمـينُ

سلى من جليسى في النَّدِيِّ وما لقى   ومـن هـولى عنـد الصفـاء خديـنُ

وأيُّ أخـى حَرْبٍ إذا هـى شَـمَّرتْ   ومِـدْرَه خَصْـمٍ يـا نَـوَارُ أكـونُ

وهل يَحْـذَرُ الجـارُ الغَريـبُ فجيعتى   وخونـى وبعـضُ المـُقْرِفين خئـونُ

ومـا لمعـت عينـى لغُـرَّةِ جَـارةٍ   ولا وَدَّعـتْ بـالذَّمِ حـين تَبـينُ

فهـذا كمـا قـد تعلمـين وإنَّنـي   لَجَلْـدٌ على ريـب الخطـوب مَتِـين

وإنـى لأعتـامُ الرِّجَـالَ بخُلَّتـي   أُولى الرأى في الأحداثِ حين تحينُ

أَمَـرُّ علـى الباغي ويَغْلُظُ جانبـى   وذو الـوُدِّ أَحْلَولَـى لـه وأَلِـينُ(٧٠)

وعلى كل حال، فقد كان القالى حريصًا على انتخاب نماذج من هذا الشعر لما يحمله من قيم أخلاقية ومثالية، تعكس خصال المجتمع العربى وسماته الأصيلة، يعرف بها طلابه من أهل الأندلس؛ وتحفظ له الصورة الجادة الوقورة التى اشتهرت بها شخصيته، والتى تتفق مع طبيعة ما يقوم به في مجتمع قرطبة من دور تعليمى بالدرجة الأولى.

الهوامش :

[1] اختلفت اراء القدماء حول تحديد عدد أبيات القصيدة على نحو قاطع. فهى تبدأ عند أبى الحسن الأخفش من ثلاثه ابيات، (راجع ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف : (قصد)). وأغلب الظن أنه يعول فى ذلك على وجهة لغوية، فأقل الجمع ثلاثة، راجع بدير متولى حميد، ميزان الشعر، دار المعرفة القاهرة ط ١ ١٩٧٠م : ص ١٣. ويذهب ابن جنى إلى ان «فى هذا القول من الأخفش جواز، والذى فى العادة أن يسمى ما كان على ثلاثة أبيات او عشرة أو خمسة عشر قطعة، فأما ما زاد على ذلك فتسميه العرب قصيدة». (ابن منظور، لسان العرب : (قصد)). وليست القصيده عند الفراء فيما رواه الباقلانى نسده عنه إلا عشرين بيتًا؛ يقول : «العرب تسمى البيت الواحد يتيمًا، وكذلك يقال "الدرة اليتيمة" لانفرادها، فإذا بلغ البيتين أو الثلاثة فهى "نتفة"، وإذا بلغ العشرة تسمى "قطعه"، وإذا بلغ العشرين استحق أن يسمى "قصيدًا"». (الباقلانى، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر ط ٤ دار المعارف ١٩٧٧م : ص ٢٥٧). ويعرض ابن رشيق فى ذلك لرأيين مختلفين؛ فيقول : «وقيل : إذا بلغت الأبيات سبعة فهى قصيدة، ولهذا كان الإيطاء بعد سبعة غير معيب.... ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشره وجاوزها ولو ببيت واحد». ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وادابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط ٥ دار الجيل بيروت ١٩٨١م : ١ / ١٨٨، ١٨٩.

ولم يستطع أى من هذه الآراء أن يغلب على غيره، حتى لتجد الفيروزآبادى فى القرن التاسع مضطرًا إلى الجمع بين ما ذهب إليه الأخفش وابن جنى على ما بينهما من تباعد، فيقول : «والقصيدة : ما تم شطر أبياته وليس إلا ثلاثة أبيات فصاعدًا، أو ستة عشر فصاعدًا». الفيروزآبادى، القاموس المحيط ط. عالم الكتب بيروت (د.ت) : (قصد)

وعلى كل فالقراءة أميل إلى الاتكاء على ما ذهب إليه ابن جنى من أن الراجح فى أبيات القصيدة أن تزيد على خمسة عشر بيتًا، وذلك لأنه اعتمد فى رأيه على استقراء الاستعمال الشعرى عند العرب، ولم يؤسسه كغيره على موقف لغوى (الفراء) أو عروضى (ابن رشيق).

ومن ثم فقد استقر البحث على أن القصيدة تبدأ أبياتها من ستة عشر بيتًا فأكثر، وأن القطعة تبدأ أبياتها من أربعة أبيات وحتى خمسة عشر بيتًا، وأن البيتين والثلاثة نتفة، وأن البيت المفرد يتيم.

[2] راجع الأمالى، طبعة دار الكتب العلميه بيروت (د.ت)، مصورة عن طبعة دار الكتب المصريه ١٩٢٦م؛ الجزء الثانى : ٦٢.

[3] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣١٤.

[٤] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٧.

[٥] ولما كانت هذه القراءة تسعى إلى الكشف عن فنية النص الشعرى المروى فى أمالى القالى على مستوى قيم المضمون الشعرى (الباب الأول) ومستوى جماليات الأداء الفنى (الباب الثانى) فقد ارتأت القراءة التركيز على تناول أشعار المقطعات والقصائد دون عبرها من النصوص الشعرية المروية فى كتاب الأمالى.

[٦] المقصود بالخبر الشعرى هو النص الشعرى المروى فى كتاب الأمالى.

[٧] راجع قصائد الغزل فى الأمالى، الجزء الأول : ٣٦، ١٤٨. والجزء الثانى : ٤٩، ٦٢، ٨٢، ١٠٧، ٢٢٧، ٢٢٩، ٣١٤.

ومقطعات الغزل فى الأمالى، الجزء الأول : ١٤، ٢٢، ٤٣، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٤٩، ٥٤، ٦٥، ٧٠، ٧٨، ٧٩، ٨٤، ٨٥، ٨٧، ٨٨، ١٠٠، ١٠١، ١١٨، ١٣١، ١٤٠، ١٤١، ١٥٥، ١٥٦، ١٦١، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ١٨٣، ١٨٧، ١٩٠، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٣، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٣٠، ٢٥٤. والجزء الثانى : ٥، ٩، ١٠، ١٥، ١٩، ٢٠، ٢٤، ٢٥، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٨، ٥٦، ٥٧، ٦١، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٨٦، ٨٧، ١١٠، ١١٣، ١٢٤، ١٤٠، ١٥٩، ١٦٠، ١٦١، ١٦٥، ١٨٣، ١٩٦، ١٩٧، ٢٦، ٢١٩، ٢٦٧، ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٧، ٢٩٣، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٤.

[٨] اختلف الباحثون والدارسون حول فن الغزل العذرى فى العصر الأموى، وهم فى ذلك بين فريقين؛ أحدهما يؤكد جدة هذا الفن؛ كـ **طه حسين**، حديث الأربعاء ط ١٣ دار المعارف ١٩٨٢م : جـ ١ ص ١٨٨ – ١٩٤، ٢١٩ – ٢٢٦. و **عبد الستار الجوارى**، الحب العذرى : نشأته وتطوره، ط مكتبة المتنبى، بغداد – دار الكتاب، القاهرة، (د.ت): ٣٦ – ٥٧. **وشكرى فيصل**، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط ٢ جامعة دمشق ١٩٦٤م : ص ١٩١، ١٩٢، ٢٥٠، ٢٥١. **وعبد القادر القط**، فى الشعر الإسلامى والأموى ط ١ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٦م : ص ٧٢، ٧٣.

والآخر يرى أن هذا الفن امتداد للون من ألوان الغزل فى العصر الجاهلى؛ كما نجد عند **نجيب محمد البهبيتى**، تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى؛ ط دار الثقافة – الدار البيضاء ١٩٨٢م : ص ١٦٠ – ١٦٥. **وأحمد محمد الحوفى**، الغزل فى العصر الجاهلى، ط ٣ دار نهضة مصر ١٩٧٣م : ص ١٥٨ – ١٦١. **وحسين نصار**، قيس ولبنى؛ شعر ودراسة (ديوان قيس ابن ذريح، الدراسة) ط مكتبة مصر (د.ت): ٩ – ١٩. والقراءة أميل إلى رأى هذا الفريق.

[٩] نجيب البهيتى، تاريخ الشعر العربى : ١٤٨.

[١٠] المصدر السابق : ١٤٨.

[١١] راجع طه حسين، حديث الأربعاء : ١ / ١٩٤، ٢٢٣، ٢٢٤.

(١٢) الأمالى، الجزء الثانى : ١٠٩، ١١٠، وراجع القصيدة فى ديوان كثير، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت) : ٩٥ - ١٠٣.

(١٣) عبد القادر القط، فى الشعر الإسلامى والأموى : ١٠٠.

(١٤) راجع فى موقف العذريين من الرقباء والوشاة - الأمالى، الجزء الأول : ٧١، ٧٨. والجزء الثانى : ٢٥، ٦٢، ٧٤، ٨٢، ١٦٠، ٢٨٠، ٣٠٦.

(١٥) الأمالى، الجزء الثانى : ٢٩٩، ٣٠٠. وراجع القصيدة فى ديوان جميل، تحقيق حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٧م : ص ٦١ - ٦٧.

(١٦) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٦٣، وانظر القصيدة فى ديوان كثير : ١٠٨ - ١١٥.

(١٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٤٩، وانظر القصيدة فى شعر أبى صخر الهذلى، تحقيق نورى حمودى القيسى ضمن [شعراء أمويون (٩ - ١٣٢)] ط ١ عالم الكتب، مكتبة النهضة العربية بيروت ١٩٨٥م : ص ٩٣ - ٩٧.

(١٨) روى القالى لعمر بن أبى ربيعة عشرين مروية شعرية (٢٠) اشتملت على مائة وخمسة وعشرين بيتا (١٢٥) - الأمالى، الجزء الأول : ٢٣، ١٩٥، ٢٢٩. والجزء الثانى : ٩، ١٥، ١٩، ٢٤، ٣٩، ٤٩، ٥٠، ٧٤، ٧٨، ١٨٣، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٤. بينما اقتصر على رواية سبع مرويات (٧) للأحوص اشتملت على عشرين بيتا (٢٠) فقط - الأمالى الجزء الأول : ١٦، ٣٣، ٤٦، ٦٩. والجزء الثانى : ٣، ١٦٤؛ ومروية واحدة فقط للعرجى اشتملت على ثمانية أبيات - الأمالى؛ الجزء الأول : ١٦٣.

(١٩) راجع : كارلونالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م : ص ١١٩ - ١٣٥. وطه حسين، حديث الأربعاء : ١ / ١٨٨ - ١٩١. وعباس محمود العقاد، عمر بن أبى ربيعة شاعر الغزل، مجموعة أعلام الشعر ط ١ دار الكتاب العربى بيروت ١٩٧٠م : ص ١٨ - ٢٦. ونجيب البهيتى، تاريخ الشعر العربى : ١١٧ - ١٤٧. وشوقى ضيف، الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية ط ٤ دار المعارف ١٩٧٩م : ص ٣٢ - ٣٨، ١٦٧- ١٧٧، ٢٥٢. والتطور والتجديد فى الشعر الأموى، ط ٨ دار المعارف ١٩٨٧م : ص ٢٢١ - ٢٢٨؛ وتاريخ الأدب العربى، العصر الإسلامى ط ١٠ دار المعارف ١٩٨٦م : ص ١٣٩ - ١٤٨.

(٢٠) راجع الأمالى، الجزء الثانى : ٤٩ - ٥٠ عدا البيت الثانى.

(٢١) الأمالى : الجزء الثانى : ٤٩. وانظر القصيدة فى ديوان عمر بن أبى ربيعة، تحقيق عبد الأمير على مهنا، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٦م : ص ٢١٦ - ٢١٨.

(٢٢) راجع ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط ٤ دار المعارف ١٩٨٤م، ص ١١، ١٢، ٣١- ٣٥ وغيرها.

(٢٣) الأمالى، الجزء الثانى : ٥٠.

(٢٤) راجع فى شغف عمر بنفسه، وافتتانه بها وأثر ذلك فى شعره : شوقى ضيف، الشعر والغناء فى مكة والمدينة : ٢٦٢ - ٢٩٤. والتطور والتجديد فى الشعر الأموى : ٢٢٩ - ٢٣٤. وشكرى فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ٣٨٩ - ٣٩١. وعبد القادر القط، فى الشعر الإسلامى والأموى : ١٩٦ - ٢٠٦. وعباس العقاد، عمر بن أبى ربيعة : ٣٧، ٣٨. وانظر نماذج من ذلك الشعر، الأمالى، الجزء الثانى : ٢٤، ١٨٣.

(٢٥) عبد القادر القط، فى الشعر الإسلامى والأموى : ١٧٤، ١٧٥. وراجع العناصر القصصية فى شعر عمر بن أبى ربيعة؛ العقاد، عمر بن أبى ربيعة : ٥٧، ونجيب البهبيتى، تاريخ الشعر العربى : ١٥٥ - ١٦٠. وشوقى صيف، الشعر والغناء فى مكة والمدينة : ٢٠، ٢٦٤، ٢٦٥؛ والتطور والتجديد فى الشعر الأموى : ٢٣٤ - ٢٣٩.

(٢٦) الأمالى، الجرء الثانى : ٣٠٩، راجع الديوان : ١٦٩.

(٢٧) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٩، وراجع الديوان : ٦٨.

(٢٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٠٠.

(٢٩) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٥٨.

(٣٠) عثمان موافى، التيارات الأجنبية فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، ط ٢ دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م : ص ٢٧٧ - ٢٩١. وراجع فى الغزل بالمذكر؛ شوقى ضيف، تاريخ الأدب العربى : العصر العباسى الأول، ط ٩ دار المعارف١٩٨٦م : ص ١٧٦ - ١٧٩. ومحمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، ط دار العلوم العربية، ١٩٨٨م:ص٥٤٦ - ٥٥٢.

(٣١) راجع قصائد الانتصاف فى الأمالى، الجزء الأول : ٦٨، ٥٥، ٢٥٩، ٢٦٩. والجزء الثانى : ١٠٢، ١٢٢، ١٢٩، ١٣٧، ١٤١، ٢٨٤. ومقطعات الانتصاف فى الأمالى، الجزء الأول : ١١، ١٤، ٣٥، ٤٧، ٦٧، ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٥، ٩٦،١٠٧، ١٣٥، ١٥٢، ٢٣٩، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٦٥، ٢٨٠. والجزء الثانى : ٣، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٢٣، ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٧٠، ١٧٢، ١٨١، ١٨٩، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٤٤، ٢٢٥، ٢٣٤، ٢٦١، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤، ٣٠١، ٣١٨.

(٣٢) عبد الحليم حفنى، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م : ص ٣١٩.

(٣٣) الأمالى، الجزء الثانى : ١٣٧، وراجع صدر الدين البصرى، الحماسة البصرية، تحقيق عادل سليمان جمال، الجزءان، الأول والثانى، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٧٧م : ٢ / ٢٧٦، وتحقيق مختار الدين أحمد، ط ٣ عالم الكتب بيروت ١٩٨٣م : ٢ / ١٧، ١٨.

(٣٤) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٤.

(35) المصدر السابق، الجزء الثاني: ١٨١، وانظر : الآمدي، المؤتلف في أسماء الشعراء، تحقيق كرانكو، ط مكتبة القدسي القاهرة ١٣٥٤هـ : ص ١٦٤.

(36) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٩، وديوان السموءل، تحقيق محمد حسن ال ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٥م : ص ١٠، ١١.

(37) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨١، وانظر ديوانه، تحقيق نوري حمودي القيسي [شعراء أمويون (ص ١٩١-٢١٦)]:٢٠٣- ٢٠٥.

(38) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٠٢، وانظر : الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمار الألباب، تحقيق علي محمد البجاوي، ط ١ القاهرة ١٩٥٣م : ٢ / ٨١٨.

(39) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٩.

(40) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٢٤.

(41) المصدر السابق، الجزء الاول : ٦٨.

(42) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٥ – ٢٥٧، وانظر : المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٧ دار المعارف، ١٩٨٣م: ص ١٥٩، ١٦٠.

(43) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٦م : ص ٢٠٢، ٢٠٣.

(44) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني : ٤ / ٤١ – ٤٤.

(45) الأمالي، الجزء الثاني : ١٣١ – ١٣٣، وانظر : الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق احمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٦م : ص ١٥٤، ١٥٥.

(46) شوقي ضيف، العصر الإسلامي : ١٨٠.

(47) الأمالي، الجزء الأول : ٤٧، ٤٨، وانظر : ابن قتيبة، عيون الأخبار، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م : ١ / ١٩٢.

(48) راجع قصائد الرثاء في الأمالي، الجزء الأول : ٢٧٦. والجزء الثاني : ٤٨، ١٤٧، ٣٢٤.

وراجع مقطعات الرثاء في الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، ٣٩، ٤٠، ٤٧، ٦١، ٦٢، ١٢٧، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثاني: ١، ٢، ٧٢، ٧٣، ٨٥، ٩٥، ١٠٣، ١٠٤، ١١٨، ١١٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٧، ١٦٣، ٢٧٤، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣.

(49) راجع شعر الندب في الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، ٣٩، ٦١، ٦٢، ٢٦١. والجزء الثاني : ١، ٢، ٧٣، ٨٤، ٩٥، ١٤٧، ١٦٣، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

(50) الأمالي، الجزء الثاني : ١ وانظر : المرزوقي، شرح ديوان الحماسه، تحقيق احمد أمين وعبد السلام هارون، ط دار الجبل بيروت ١٩٩١م : ٢ / ٧٩٧.

(٥١) راجع التأبين فى شعر الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٣، ٢٧١، ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثانى : ١، ٢، ٤٧، ٨٤، ١٠٣، ١٠٤، ١١٨، ١١٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٧، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

(٥٢) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٢٤، وانظر القصيدة فى الأغانى : ١٢ / ١١١.

(٥٣) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٨٤٤. وانظر الديوان تحقيق سامى الدهان ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م : ص ١٤٧. ويظهر من توثيق القصيدة أنها لأبى محمد التيمى؛ انظر محمد مصطفى ابو شوارب، الشعر فى أمالى القالى توثيق وتقويم، أطروحة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٩٨م : ص ٤٩٦.

(٥٤) راجع ديوان مسلم بن الوليد :١.

(٥٥) الأمالى، الجزء الثانى : ٢، ٣.

(٥٦) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٤٩، وانظر القصيدة فى الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٦م : ٩٥ – ١٠٠.

(٥٧) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٥٠.

(٥٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٥٠.

(٥٩) الأمالى، الجزء الثانى : ١٥٠.

(٦٠) راجع شعر العراء فى الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٣، ٢٧١، ٢٧٤، ٢٧٦. والجزء الثانى : ٨٤، ١٤٧، ٢٧٤، ٣٢٤.

(٦١) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٤٩.

(٦٢) الأمالى، الجزء الأول : ٢٧٦، ٢٧٧. وراجع أبو العناهية أشعاره وأخباره، تحقيق شكرى فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق (د.ت) : ١٨١ – ١٨٣.

(٦٣) الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٣، ٢٧١، ٢٧٦. والجزء الثانى : ٤٨، ٧٣، ٧٤، ١٤٧ ٣٢٤.

(٦٤) أدونيس (على أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربى، ط ١ دار العودة ١٩٧١م : ص ١٦.

(٦٥) أدونيس، المصدر السابق : ١٦.

(٦٦) راجع فى شعر القيم والمثل، الأمالى، الجزء الأول : ٣١، ٣٨، ٧٣، ٧٨، ٩٣، ١٢٧، ١٥٠، ٢١٠، ٢٥٢ (قصيدة) ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٧٤. والجزء الثانى : ٤٥، ٤٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٣٨، ١٦٥، ١٧٤، ١٧٧، ١٨٢، ١٩٠، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٢٤، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٧١، ٢٧٢، ٢٧٩، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣١٢، ٣١٩.

(٦٧) الأمالي، الجزء الأول : ٣١، وانظر الأغاني : ٣ / ٣٢٢.

(٦٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٩٠، وانظر شعر الخوارج، جمع وتقدم إحسان عباس، ط ٢ دار الثقافة بيروت ١٩٧٤م : ص ١١٢.

(٦٩) المصدر السباق، الحزء الأول : ٧٨، وانظر الأغاني : ١٧ / ٢٣٩.

(٧٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٧٧، وانظر ديوان ابن الخطيم، تحقيق ناصر الدين الأسد، ط ٣ دار صادر بيروت ١٩٩١م ، ص ١٦٢- ١٦٦.

الفصل الثاني :

مضامين ثانوية

المديح :

كان المديح من أهم الموضوعات التى تناولها الشاعر العربى، وقت أن كان هذا الشاعر يحتل مكان الريادة فى قبيلته فى العصر الجاهلى، وصار أهم موضوعات الشعر العربى، بعد أن تحول الشاعر إلى منبر يروج لأفكار جماعته، ويدعو لمعتقداتها، أو يمجد سيرة شخص ما أو يعلى من شأنه.

فاحتلت قصيدة المديح مكانة باسقة فى التراث الأدبى والنقدى على حد سواء، إذ كان الشعراء يتخذونها وسيلة للتغنى بالقيمة التى تحرص التقاليد القبلية على إبرازها بالنسبة للجاهليين، «ثم تطور الأمر بعد ذلك فأصبحت هذه القيمة محل تعلق الأفراد، وتحول المديح بالتالى إلى أن يكون ثناءً موجهًا للفرد»[1]، حتى صارت قصيدة المديح شعرًا رسميًا تعنى به الدولة على جميع مستوياتها، وحتى أصبح لها مجموعة من التقاليد والقواعد الفنية التى استقرأها النقاد، واعتمدوها أساسًا لهذا الغرض الشعرى[2].

وعلى الرغم من ذلك فشعر المديح لا يتمتع بشىء من هذه المكانة الواسعة فيما اختاره أبو على من شعر ورواه فى كتابه الأمالى فالمديح من الموضوعات الثانوية لأشعار هذا الكتاب؛ إذ لم يرو أبو على شيئًا من قصائد المديح الطويلة، واقتصر على رواية أربع وثلاثين مقطوعة شعرية (٣٤) منه، اشتملت على مائتين وستة وثلاثين بيتًا (٢٣٦)[3].

وربما شاع عن أشعار المديح فى الأمالى أنها قد أولت عناية كبيرة بمدائح الشعراء المشارقة فى خلفاء بنى أمية، وعما لهم، وأن أبا على قد تحاشى قدر الإمكان رواية مدائح الشعراء فى بنى العباس ورجال دولتهم، على أساس أنه قد ألف هذا الكتاب وهو يعيش فى كنف دولة أموية فى الأندلس.

والحق أن فى الأمالى شيئًا كثيرًا من مدائح الأمويين وولاتهم؛ كمدح كثير عبد الملك، ومدح أبى نخيلة مسلمة بن عبد الملك، وليلى الأخيلية الحجاج، ومدح أبى جويرية خالد ابن عبد الله[4] إلا أن ذلك لا ينفى رواية القالى الكثير من مدائح العباسيين وولاتهم؛ كمدح إبراهيم ابن المهدى

المأمون، ومدح أبى العتاهية عمـرو بـن العـلاء، وبكـر بـن النطـاح أبـا دلـف العجلى، وأحدهم معن بن زائدة، ومدح المجشر عبد الله الطاهرى[٥] .

وعلى كل، فقد دارت المدائح التـى انتخبهـا القـالى فـى أماليـه، حـول قيمتين خلقيتين رئيستين؛ إحداهما – القوة ومالها من الغلبة والقدرة، كمـا فـى قول كثير مادحًا عبد الملك :

أحـاطت يـداه بالخلافـة بعـد مـا ... أراد رجـالٌ آخـرون اغتيالَهـا
فمـا أسـلموها عنـوة عـن مـودة ... ولكـن بحَـدِّ المشـرفى اسـتقالها
وكنـت إذا نـابتك يومًـا مُلِمَّـةٌ ... نبلـت لهـا أبـا الوليـد نبالهـا
سمـوت فـأدركت العـلاء وإنمـا ... يُلَقَّـى عَلِيَّـاتِ العُـلا مـن سَمَاها
وصُلْتَ فنالتْ كَفُّـكَ المجـد كلّـه ... ولم تَبْلُغِ الأيدى السَّوامِى مَصَالَها[٦]

وثنتاهما – الكرم والسخاء والجود، كما فى قول أبى العتاهيـة مادحًا عمر بن العلاء :

إنـى أمنـتُ مـن الزمـان وريبـه ... لمـا عَلِقـتُ مـن الأمـير حبـالا
لـو يسـتطيعُ النـاسُ مـن إجلالـه ... لَحَـذَوا لـه حُـرَّ الوجـوه نِعَـالا
ما كـان هـذا الجود حتى كنت يـا ... عُمَـرا ولـو يومًـا تـزول لـزالا
إن المطايـا تشـتكيك لأنهـا ... قطعـت إليـك سباسـبا ورمـالا
فـإذا أتـين بنـا أتيـن مُخِفَّـةً ... وإذا رجعن بنا رَجَعْن ثـقـالا[٧]

ولا شك فى أن المبالغة فى هذيـن النموذجيـن، وغيرهمـا مـن أشـعار المديح فى الأمالى، بل فى الشعر العربى بصفة عامة –هى المقـوم التعبيـرى الأساسى الذى يعتمد عليه فن المديح، وخاصة فى مراحل المديح الحرفى بعد العصر الجاهلى.

الوصف :

على الرغم من مكانـة فن الوصف فى شـعرنا العربى القديـم، إلا أن هذا الفن، لم يلق عناية كبيرة من أبى على القالى، كـالمديح، فلـم يـرو القـالى فى أماليه من الوصـف سوى اثنين وثلاثين خبرًا شـعريًا (٣٢)، منهـا قصيـدة

واحدة، هى مقصورة أبى صفوان الأسدى[٨] ، وإحدى وثلاثون قطعة (٣١)، اشتملت جميعها على مائتين وسبعة عشر بيتًا (٢١٧)[٩] .

ولقد أهمل القالى فى مروياته الشعرية موضوعات الوصف الرئيسة الشائعة فى الشعر العربى، كوصف الحيوان (الناقة، والخيل، والبقر الوحشى، وحمار الوحش وغيرها)، ووصف الطبيعة، ووصف السلاح، والحروب، وغيرها؛ وعنى بوصف موضوعات معينة كالسحاب[١٠] ، والنار[١١] ، والمشيب[١٢] ؛ فضلاً عن روايته لشعر كثير فى أبواب تقوم على الوصف على الرغم من توجه مقطوعاتها الشعرية إلى مضامين متعددة، كوصف الحديث[١٣] ، ووصف طول الليل[١٤] ، ووصف البكاء والدموع[١٥] ، ووصف عناق الحبيب[١٦] ، والشَّعَر[١٧] ، وفتور الطرف[١٨] ، والريق[١٩] ، وطروق الخيال[٢٠] ، ومشى النساء[٢١] ، والقيان والعود[٢٢] .

الحنين والاغتراب :

تتصل موضوعات شعر الحنين، اتصالاً وثيقًا بالطابع الغالب على الشعر فى كتاب الأمالى. فلا شك فى أن هناك آصرة متينة تجمع بين موضوعات من مثل : بكاء الحمائم، ووصف الليل الطويل، وتباعد الأحبة، ومفارقة الخلان والأوطان، والحنين إلى الماضى، والاشتياق إلى ذكريات الماضى التى لا يمحى صدعها من النفس –وبين السمة العاطفية والوجدانية التى تميز منتخبات القالى من الشعر فى كتاب الأمالى، والتى تظهر على نحو شديد الوضوح فى شيوع شعر الغزل كما مر بنا من قبل[٢٣] .

وقد روى أبو على القالى فى أماليه من شعر الحنين ثلاثة وعشرين خبرًا شعريًا (٢٣)، فيها قصيدة واحدة[٢٤] ، وثنتان وعشرون مقطوعة (٢٢)؛ اشتملت جميعها على مائة وواحد وسبعين بيتًا (١٧١)[٢٥] .

وتبرز تجربة الحنين الفنية، إحساس الشاعر الحاد بالغربة، والانتماء إلى البعيد، كما نجد فى أبيات العلاء بن حذيفة الغنوى :

يقولون من هذا الغريب بأرضنا ... أما والهدايا إننى لغريبُ

غريب دعاه الشوق واقتاده الهوى　　كما قِيدَ عَودٌ بالزمام أديب
وماذا عليكم إن أطاف بأرضكم　　مُطَالِبُ دينٌ أو نَفَته حروب
أمشّى بأعطان المياه وأبتغى　　قلائص منها صَعْبَةٌ ورَكُوبُ[(٢٦)]

ودائمًا ما يكرس هذا الإحساس بالغربة اشتياق الشاعر إلى وطنه، وحنينه إليه، يقول يحيى بن طالب الحنفى :

أيا أَثَلاتِ القاع من بطن تَوضَحِ　　حنينيى إلى أطلا لكن طويلُ
أيا أثلاتِ القاع قد مَلَّ صحبَتى　　مسيرى، فهل فى ظِلّكُنَّ مَقِيلُ
ويا أثلاتِ القاع قلبى مُوَكّلٌ　　بِكُنَّ وَجَدْوَى خَيرِكُنَّ قليلُ
ألا هل إلى شَمِّ الخزامى ونَظرةٍ　　إلى قَرْقَرَى قبل المماتِ سبيل
فأشربَ من ماء الحُجيلاء شربةً　　يُداوَى بها قبل الممات غليلُ[(٢٧)]

ولقد ألح شعر الأمالى على إظهار اعتماد الشعراء على الحمام أحد أهم عناصر التجربة الفنية لشعر الحنين والاغتراب. فالحمام يغرى بشىء من إثارة الشوق الكامن فى أعماق الشاعر الذى يدفعه إحساسه الداخلى إلى تلوين الموقف بحسب ذلك الإحساس؛ فتجد جحدر اللص، لا يرى فى بكاء حمامتين على غصنى غَرَب وبان، إلا بَيْنَ محبوبته سُليمى (قد تكون رمزًا للوطن أو للماضى)، واغترابه عن أحبته (بالمفهوم الواسع للحبيب)؛ يقول :

ومما جنى فازددتُ شوقا　　بُكاءُ حَمَامَتَين تَجَاوَبَان
تجاوبتا بلحن أَعْجَمِىٍّ　　على غُصْنَين من غَرَب وبانِ
فكان البانُ أن بانت سُلَيمى　　وفى الغرب اغترابٌ غير دانى[(٢٨)]

ويقيم عوف بن محلم الخزاعى مقارنة بين ذاته وبين حمامة نائحة، محاولاً تأكيد إشكالية الاغتراب فى وقعها الجوانى عليه؛ يقول :

وأرقنى بالرىِّ نَوحُ حمامة　　فنحتُ وذو الشجو الحزين ينوحُ
على أنها ناحت ولم تُذْر دمعةً　　ونحتُ وأسراب الدموع سفوحُ
وناحت وفرخاها بحيثُ تراهما　　ومن دون أفراخى مَهامِهُ فيحُ[(٢٩)]

وقد يلعب الحمام في مثل هذه التجربة دور المعادل الموضوعي، مقدمًا الانعكاس الدلالي لإحساس الشاعر بموقفه الشخصي على نحو ما نجد في أبيات حميد بن ثور :

إذا نادى قَرينَتَهُ حَمامٌ — جرى لصَبابتي دَمْعٌ سَفوح
يُرجِّع بالدعاء على غصون — هَتُوفٌ بالضُّحى غَرِدٌ فصيحُ
هفا لهديله منّي إذا ما — تغرَّد ساجعًا قلبٌ قَريحُ
فقلتُ حمامةٌ تدعو حمامًا — وكُلُّ الحُبِّ نَزَّاع طموحُ[٣٠]

ويمكن القول جملة، أن أهم ما يميز مختارات القالي في أماليه من شعر الحنين والاغتراب؛ ذلك الفيض الدافق من المشاعر والأحاسيس الإنسانية بكل ما فيها من دفء، وحنو، وشوق، والتياع، وألم.

الهجاء :

إذا كان فن الهجاء يحتل باتجاهاته الثلاثة (الشخصي والسياسي والأخلاقي)، مكانة رفيعة بين موضوعات وفنون الشعر العربي القديم[٣١]، فإنه لا يزيد على كونه أحد الأغراض الثانوية، التي لم يحفل بها القالي في اختياراته، ولم يولها كبير عناية في كتاب الأمالي. فقد روى القالي من شعر الهجاء ثنتين وعشرين مقطوعة شعرية (٢٢)، اشتملت على مائة وأربعة وثلاثين بيتًا شعريًا (١٣٤)[٣٢].

وأبو علي لا يعنى إلا بالاتجاه الشخصي من شعر الهجاء، ولا يركز إلا عليه، على الرغم من أهمية الاتجاهين الآخرين (السياسي والأخلاقي)، وخاصة في العصرين الأموي والعباسي[٣٣].

وعلى الرغم من ذلك، فمختارات القالي الشعرية من الهجاء في كتاب الأمالي، تعكس تلك التطورات الخطيرة التي أصابت هذا الفن في العصر العباسي. ومنها اقترابه في معانيه من المستوى الشعبي[٣٤]، كما في قول مَخْلَدْ الموصلي يهجو كاملاً الموصلي، وقد تصدى لإقراء الشعر في المجلس الجامع :

تــــأهَّبوا للحــــدث النــــازل قــد قُــرِئ الشّــعرُ علــى كــاملِ
وكـــامِلُ النـــاقِص فـــى عقلـــه لا يعــرفُ العـــام مـــن القـــابل
يَهْيَهَـــــةٌ يخلِـــــطُ ألفاظَـــــه كأنـــه بعـــضُ بنـــى وائـــل
وإنمـــا المـــرءُ ابـــن عـــمٍّ لنـــا ونحـن مـن كُوثـى ومـن بـابل
أذنـابُنـــا تَرْفَــع قُمصانَنـــا مـن خَلْفِنا كالخشبِ الشـائل[٣٥]

وقد يقترب هذا اللون الهجائى من الشعبية إلى الحد الذى يشبه معه "الرَّدْح" على حد تعبير أحد أساتذة تاريخ الأدب المعاصرين[٣٦] ، على نحو ما نقرأ من قول على بن محمد بن نصر ابن بسام :

يــا ثقيــلاً علــى القلــوب إذا عــنَّ هــا أَيْقَنَـــتْ بطُـــولِ الجهـــادِ
يا قـذىً فى العيـون يـا غُلَّـةً بيــ ــن الـتَّراقى حَـزَازةً فـى الفـؤاد
يا طُلـوع العَـذُول يـا بـين إلـفٍ يــا غريمًــا أتــى علــى ميعــاد
يا رُكُودا فى يوم غَيـمٍ وصَيـفٍ يـا وُجوه التّجار يـوم الكساد[٣٧]

ومن هذه التطورات، ذلك السخر الفنى الذى يرتبط ارتباطًا واضحًا بالمؤثرات الأجنبية فى الشعر العباسي، وخاصة فن التمثيل عند اليونان[٣٨] ، وهو «يستهدف إضحاك الناس على المهجو وسخريتهم منه. ولهذا يعتمد على فن أصيل فى رسم شخصية المهجو من ناحية معنوية أو جسمية، ولكنه ليس رسمًا تصويريًا بل هو رسم "كاريكاتيرى" يبعث على الضحك، ويستعين الشاعر فى هذا النوع الأصيل من الهجاء بكل معارف عصره وبجميع عناصر الفكاهة والهزل الشائعة بين الناس»[٣٩] .

ومن ذلك ما تجده فى هجاء أبى على البصير لقينة، يقول :

غنـاؤكِ عنـدى يُميـت الطـربْ وضَرْبُـكِ بـالعُود يُحْيِـي الكُـرَبْ
ولم أر قبلــك مــن قَيْنــةٍ تُغَنِّـــى فأحْسَـــبُها تَنْتَحِـــب
ولا شـــاهد النـــاس إنســـيةً ســواك لهــا بــدن مــن خشــب
ووجـــهٌ رَقيـــبٌ علـــى نفســـه يُنَفِّـــرُ عنـــه عُيـــونَ الرِّيَـــب

فكيــف تصْدِّيــن عـن عاشــق يَــوَدُّكِ لــو كــان كلْبًــا كلِــبْ
ولـــو مـازج النار فى حَرِّهـــا حَـديثُك أخْمَـد منها اللـــهبْ[٤٠]

ولقد كان الهجاء دائمًا قرين المدح، فحيثما كان هناك من يستحق المدح كان هناك من يستحق الهجاء؛ و«الهجاء ناقد بطبعه عياب، تسترعيه حماقات الناس واخطاؤهم باكثر مما تسترعيه فضائلهم، فهو لا يحس مثله الأعلى بطريق مباشر، ولا يفطن إليه الا عن طريق ما يعارضه ويثيره»[٤١]

وربما توسل الشاعر فى سبيله للسخر الفنى بالمقارنة بين من يستحق الهجو ومن يستحق المدح، على ما يظهر فى قول أبى الشمقمق :

قــد مَرَرْنــا بمــالك فوجدنــا ه ســخيًا إلى المكــارم ينْمــى
ورحلنــا إلى ســعيد بــن سَــلْمٍ فــإذا ضيفــه مــن الجــوع يرْمِــى
وإذا خــبزه عليــه سَيَكْفِيــ ـكَهُمُ الله مــا بــدا ضــوء نجــمِ
وإذا خــاتم النبــىّ سُلَيمَــا نَ بــن داود قــد عــلاه بخَتْــم
فارتحلنــا مــن عنــد هذا بحمدٍ وارتحلنــا من عنــد هـذا بذمٍّ[٤٢]

ومن هذه التطورات أيضًا اعتماد الشاعر على منطق الجدل فى الهجاء، والمذهبى منه بوجه خاص؛ كما نجد فى قول العطوى :

بــرئ الله مــن هشــامٍ ومِمــن قــال فــى الله مثــل قــول هشــامِ
قــل لمــن قــال قولــه ورآه خــير مُسْتَرْشــدٍ وخــير إمــامِ
لمـا أنكـرتَ أن يكـون مصيبـا فــى مسـاعيه عــابدُ الأصنــامِ
لم أنكرت قول من عبد الشمــ ـــس وصلــى للأَنْجُــم الأعــلام
إن تـرُمْ بينهـا انفصـالاً فهيهـا ت لقـد رُمْـت منـه صعـب المـرام
ما الدليلُ المبين عن حَدَثِ العا لَـمِ أفْصِـحْ بـه لـدى الأقـوامِ
لا دليـلٌ فـلا تُرمْـه وقـد قلْـ ـتَ كبعـضِ الأنـام رَبُّ الأنـامِ
لم تُردْ غير قـدْمة الخَلْق فاقْصِدْ قصدَه دعْ مُناقضـاتِ الكـلام[٤٣]

على أن أوضح ما يمير اختيارات القالى فى أماليه من شعر الهجاء، خلوها من أى أثر للفحش أو الإسفاف وغير ذلك من مظاهر التدنى

الأخلاقى التى شاعت شيوعًا عظيمًا فى الهجاء العباسى نتيجة لتأثره بما تغلغل فى حياة المجتمع من مؤثرات أجنبية، وفارسية على وجه الخصوص(٤٤). والعلة فى ذلك، من وجهة نظر البحث، ترجع مع قلة مختارات القالى من شعر الهجاء أصلاً؛ إلى ارتباطه بالغاية التعليمية للأمالى على نحو ما مر بنا من قبل.

الهوامش :

[١] أيمن محمد زكى العشماوى، قصيدة المديح عند المتنبى وتطورها الفنى، ط ١ دار النهضة العربية ١٩٨٣م : ص ١٦. وشوقى ضيف، العصر الجاهلى : ٢١٠، ٢١١، ومحمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى : ٣٩٥، ٣٩٨. ووهب رومية، قصيدة المديح حتى نهاية العصر الأموى، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨١م : ص ٢٨ - ٨٢.

[٢] راجع تقاليد شعر المديح فى النقد العربى القديم، أيمن محمد زكى العشماوى، قصيدة المديح عند المتنبى : ٢٥ - ٣٥.

[٣] راجع شعر المديح فى الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤، ٣٠، ٣٣، ٤١، ٤٣، ٤٥، ٥٣، ٦٩، ٨٦، ١٠٦، ١٩٩، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٤٣ ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦٦. والجزء الثانى : ٣، ١١٧، ١٥٤، ١٥٨، ١٦٤، ١٦٩، ١٧٥، ١٧٦، ٢٧١، ٢٩٠، ٢٩٣.

[٤] راجع مدائح الأمويين فى الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤، ٣٠، ٨٦، ١٠٦.

[٥] راجع مدائح العباسيين فى الأمالى، الجزء الأول : ١٩٩، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٢٨، ٢٥٣. والجزء الثانى : ١٥٤.

[٦] الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤. وراجع القصيدة فى الديوان : ٨٠ - ٨٥.

[٧] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٤٣. وراجع الديوان : ٦٠٥، ٦٠٦.

[٨] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٧.

[٩] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢، ٥٦، ١٠٨، ١١٠، ١١١، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٣١، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧٣، ٢٨٠. والجزء الثانى : ١٨٠، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٤٤، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٧٠.

[١٠] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٨ - ١٨٠.

[١١] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٠٥ - ٢٠٦.

[١٢] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٠٨ -١١٢.

[١٣] المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٤.

[١٤] المصدر السابق، الجزء الأول : ٩٩.

[١٥] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٠٧.

[١٦] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٦.

[١٧] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٧.

[١٨] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٧.

(19) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٢٨.

(20) المصدر السابق، الجزء الاول : ٢٢٨.

(21) المصدر السابق، الجزء الاول : ٢٢٩.

(22) المصدر السابق، الجزء الاول : ٢٣٠.

(23) راجع هذا الكتاب : ص

(24) الأمالي، الجزء الاول : ٢٨١.

(25) راجع في شعر الحب الأمالي، الجزء الأول : ٢٨، ٣٢، ٣٧، ٥٣، ٧٧، ٩٩، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ١٨٦، ٢٠٣. والجزء الثاني : ٣١، ٣٢، ٢٢٩.

(26) المصدر السابق، الجزء الاول : ٢٨، وانظر الحصري القيرواني، المصون في سر الهوى المكنون، تحقيق محمد عارف محمود حسين، ط مصر ١٩٨٦م : ص ٤١٥.

(27) الأمالي، الجزء الاول : ١٢٣، وانظر : ابو الفرج الأصفهاني، الاغاني : ٢٤ / ١٣٥.

(28) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨٢، وانظر القصيدة في : البغدادي، خزانة الادب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط الهيئة المصريه العامة للكتاب ١٩٧٩م : ٤ / ٤٨٣، ٤٨٤.

(29) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٣٠، وانظر : البكري، سمط اللآلي شرح امالي القالي، تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية بيروت (د. ت) مصورة عن طبعه دار الكتب المصرية ١٩٣٦م : ١ / ٢٧٣.

(30) الامالي، الجزء الاول : ١ / ١٣٣، وانظر ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب المصرية: ١٩٥١م : ص ٦٥.

(31) راجع : محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون في الجاهلية، ط ٣ دار النهضه العربيه، بيروت ١٩٧١م : ص ١٨ – ٥١.

(32) راجع مقطعات الهجاء في الامالي، الجزء الأول : ٨٥، ١٤١، ٢٧٩، ٢٨٠. والجزء الثاني : ٣، ١٧، ١٠٦، ١٢٨، ١٣٥، ١٤٣، ١٥٩، ١٦٩، ١٧٤، ١٩١، ١٩٧، ١٩٨، ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٦.

(33) راجع : محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، ط ٣ دار النهضه العربية، ١٩٧١م : ص ٢١ – ٧٣، ومحمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ٤٥٠ – ٤٦٠.

(34) راجع : محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى : ٤٤٩.

(35) الأمالى، الجزء الثانى : ١٤٣، وانظر : البكرى، سمط اللآلى : ٢ / ٧٦٧.

(36) راجع : محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى : ٤٦١.

(37) الأمالى، الجزء الثانى : ١٠٦، ١٠٧ لمحمد بن نصر بن بسام، وانظر : شعر على بن بسام، تحقيق يونس أحمد السامرائى ضمن [شعراء عباسيون (٢ / ٣٢١ - ٥٢٦)] ط ١ عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٧م:جـ ٢ ص ٤١٥- ٤١٦.

(38) راجع : عثمان موافى، التيارات الأجنبية فى الشعر العربى : ٣٠٩ - ٣١١.

(39) محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون فى الجاهلية : ٣٢.

(40) الأمالى، الجزء الأول : ٨٥، وانظر : شعره ضمن [شعراء عباسيون ٢ / ١٤١ - ٣٢٠] : ٢ / ٢٢٧.

(41) محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى : ٤٦٠.

(42) الأمالى، الجزء الثانى : ٢٢٣، ٢٢٤، وانظر : المبرد، الكامل فى اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار الفكر العربى (د.ت) : ٣ / ٦.

(43) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٢، وانظر : ابن رشيق، العمدة : ٢ / ٦٤

(44) راجع عثمان موافى، التيارات الأجنبية فى الشعر العربى : ٢٩٢ - ٣٠١.

الفصل الثالث :

مضامين هامشية

توقف القالى فى اختيار مروياته من الشعر العربى وقفات قصيرة أمام بعض الموضوعات الشعرية التى لم تشغل حيزًا ذا بال من الشعر المروى فى كتاب الأمالى؛ إذ لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار المقطوعات الشعرية فى هذه الأغراض مجتمعة على ٦,٦٨٪ من جملة مختاراته الشعرية، ولم تصل نسبة نفس مختاراته فيها إلى أكثر من ٧,٣٦٪ من جملة هذه المختارات.

الحكمة :

والحكمة أول هذه الموضوعات الهامشية فى مختارات القالى الشعرية. وهى تمثل جانبًا ضروريًا من المرجعية الثقافية فى حياة جميع الأمم، وتعتمد على الفكر النافذ القادر على استقراء التجارب، وتجميع الحوادث المتشابهة، وإعمال النظر فيها بأناة، وتعمقها بهدوء، وإدراك حقيقة العلاقة الكبرى التى تربط بينها، والولوج إلى حكمتها، والمغزى الذى تشير إليه فى جوهرها.

وهى بالإضافة إلى ذلك، تلعب دورًا هامًا فى تشكيل نسيج التعبير الشعرى فى غالب موضوعات الشعر العربى ومضامينه، ويظهر ذلك بوضوح فى الشعر المروى فى كتاب الأمالى.

فنقف على الحكمة فى شعر الغزل، يقول البعيث الهاشمى :

طَمعتُ بليلى أن تَرِيعَ وإنما يُقطِّع أعناقَ الرجالِ المَطَامِعُ[1]

ونقف عليها فى شعر الانتصاف، يقول الأفوه الأودى :

والبيت لا يُبتَنى إلا لـه عَمَدٌ ولا عِمادَ إذا لم تُرْسَ أوتادُ[2]

ونقف عليها فى شعر الرثاء، تقول فارعة بنت شداد :

أبا زُرَارَةَ لا تَبْعَدْ فكُلُّ فتى يوما رَهِينُ صَفِيحَاتٍ وأعْوادِ[3]

إلا أن قارئ الأمالى يقف على الحكمة موضوعًا مستقلاً للشعر فى إحدى عشرة مقطعة شعرية (١١)، تشتمل على بيتين ومائة من الشعر (١٠٢)[4].

وشعر الحكمة فى الأمالى، يدور معظمه فى إطار استخلاص حقيقة التجارب الحياتية، وطرح ثمارها عل المتلقى، ممثلة حجرًا فى بناء التراث الثقافى الذى يعول عليه الناس فى حياتهم، على نحو ما نجد فى أبيات هذا الأعرابى :

تزوَّجتُ اثنتين لِفرْطِ جهْلى ... بما يَشْقى به زوجُ اثنتين
فقلتُ أصير بينهما خروفًا ... أُنَعَّمُ بين أكرمِ نَعْجَتين
فصرتُ كنعجة تُضْحِى وتُمْسِى ... تَداولُ بين أَخْبَثِ ذئبتين
رضا هذى يُهَيِّجُ سُخْط هذى ... فما أعرى من احدى السُّخطتين
وألقى فى المعيشة كُلَّ ضُرٍّ ... كذاك الضُّرُّ بين الضَّرَّتين
لهذى ليلة ولتلك أخرى ... عِتَابٌ دائمٌ فى الليلتين
فإن أَحْبَبْت أن تبقى كريمًا ... من الخيرات مملوء اليدين
وتُدركُ ملكَ ذى يزن وعمروٍ ... وذى جَدَنٍ ومُلْكَ الحارثين
وملك المنذرين وذى نُواسٍ ... وتُبَّعِ القديمِ وذى رُعَيْن
فعِشْ عَزَبًا فإن لم تستطعْه ... فضَربًا فى عِراضِ الجَحْفَلين(٥)

الاجتماعيات :

وفى الأمالى شىء يسير من ذلك الشعر الذى يسوقه الشعراء لخلانهم، وإخوانهم، وذويهم؛ ويقترب إلى حد بعيد من مفهوم أدب الإخوانيات فى التراث العربى.

وقد روى القالى من هذا اللون إحدى عشرة مقطوعة شعرية (١١)، اشتملت على سبعين بيتًا (٧٠)(٦) ويدور هذا الشعر فى جملته حول مضامين: العتاب، والترقيص، والاعتذار؛ وهى تتسم فى الغالب بالتناول الذى تسيطر عليه الطرافة وتصبغ تعبيراته الشعرية روح الممازحة الباسمة، كما نلمح فى قول المعذل بن غيلان، معتذرًا إلى عيسى بن جعفر :

قـد قلـتُ إذا هتـف الأمـيرُ　　　يـا أيهـا القَمَـر المنـيرُ
حَـرُمَ الكـلامُ فلـم أُجـب　　　وأجـاب دعوتـك الضمـيرُ
لـو أن نفسـي طاوعتـ　　　ـنـي إذ دعـوتَ ولا أُجِـيرُ
لبَّـاك كـل جوارحـي　　　بأنـاملي ولهـا السـرورُ
شـوقًا إليـك وحـق لى　　　ولَكِدْتُ مـن فـرح أطـيرُ[7]

التحسـر :

والتحسر آخر الموضوعات الهامشية فى مختارات الأمالى الشعرية، وقد اقتصر القالى على رواية ثمان مقطوعات شعرية (٨) وحسب من هذا الشعر، اشتملت علىخمسة وخمسين بيتًا شعريًا (٥٥) فقط[8] .

ولهذا التحسر ألوان فيما رواه القالى من شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى منها التحسر على ضياع الشباب، بكل ما يحمل من قوة وفتوة، على ما نجد فى قول الربيع بن ضبع الفزارى :

أصبـح منـى الشَّـبَابُ مُبْتَكِـرًا　　　إن ينأ عَنِّى فقـد ثـوى عُصُـرا
فارقنـا قبـل أن نُفَارِقَـهُ　　　لـمَّا قضـى مـن جمَاعِنـا وطـرا
أصبحـت لا أحمـل السـلاح ولا　　　أَمْلِـكُ رأس البعـير إن نَفَـرَا
والذِّئـب أخشـاه إن مـررتُ بـه　　　وحدى وأَخْشى الريـاح والمطرا
مـن بعـد مـا قُـوَّةٍ أُسرُّ بها　　　أصبحتُ شيخًا أعـالج الكبرا[9]

ومنها التحسر على ضياع المال، وتبدل الزمان وتغير أحواله وتقلبه، كما نجد فى قول حِطَّان بن المُعَلَّى :

أنزلنى الدهـرُ علـى حُكْمِـه　　　مـن شاهـقٍ عالٍ إلى خَفْضِ
وغالنى الدهـرُ بـوفـر الـغِنـى　　　فليـس لى مـالٌ سِوىَ عِرْضى[10]

وجماع ما يمكن قوله عن موضوعات شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى أن أبا على القالى قد حرص، كما يبدو من اختياراته لهذا الشعر على تأكيد محورين رئيسين يخدمان الهدف الأساسى للأمالى نفسها،

وذلك من خلال سعيه إلى توجيه الذوق الفنى لناشئة الشعر، وتثقيف طلاب العلم والأدب فى الأندلس. فقدم للفريق الأول نماذج كثيفة من شعر الغزل (تقترب من ثلث الشعر المروى فى الكتاب)، بكل ما فيه من عذوبة ورقة تغرى مجتمعًا مترفا كالمجتمع الأندلسى بتمثله وترسم خطاه.

وقدم للفريق الثانى نماذج وفيرة من شعر القيم الخلقية والشيم المثالية من خلال موضوعات الفخر والانتصاف، والرثاء، والقيم والمثل (تزيد على ثلث الشعر المروى فى الكتاب)؛ وذلك بالإضافة إلى تأكيد هذه القيم من خلال نماذج الشعر فى بعض الموضوعات التقليدية كالمدح والهجاء.

ولا شك فى أن هذه القيم، بما تحمله من ثوابت أساسية للتكوين النفسى والاجتماعى للانسان العربى تسمح بغير قليل من التقارب بين الشخصية العربية فى الأندلس (خالصة أو مولدة)، وبين جذورها الإنسانية فى المشرق.

الهوامش :

(1) الأمالى، الجزء الأول : ١٩٦.

(2) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٢٤، وانظر : الأخفش الأصغر، كتاب الاختيارين تحقيق فخر الدين قباوة، ط ٢ مؤسسة الرسالة بيروت، ١٩٨٤م : ص ٢٨.

(3) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٢٤.

(4) راجع مقطعات الحكمة فى الأمالى، الجزء الأول : ٧١، ١٤٣، ١٧٠، ٢٥٢. والجزء الثانى : ٨، ٣٥، ٤٣، ١١٩، ١٨١، ٢٢٢، ٢٢٣.

(5) الأمالى، الجزء الثانى : ٣٥، ٣٦، وانظر : البكرى، سمط اللآلى : ٢ / ٦٦٨، ٦٦٩.

(6) راجع مقطعات الاجتماعيات فى الأمالى، الجزء الثانى : ١١٥، ١١٦، ١١٧، ١١٩، ١٤٢، ٣١٣، ٣١٤.

(7) الأمالى، الجزء الثانى : ١٤٢.

(8) راجع مقطعات التحسر فى الأمالى، الجزء الأول : ١٦١، والجزء الثانى : ٣٦، ٩٥، ١٦٣، ١٨٣، ١٨٥، ١٨٩، ١٩١.

(9) الأمالى،الجزء الثانى:١٨٥، وانظر :البحترى، كتاب الحماسة، تحقيق لويس شيخو، بيروت، المطبعة الكاثوليكية:(د.ت): ٢٦٣.

(10) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٨٩، وانظر : البصرى، الحماسة البصرية (عادل): ٢ / ٢٠٩.

الباب الثانى :

جماليات الأداء الفنى

إن النص الشعرى يتمتع كغيره من النصوص الأدبية، باستقلاليته الخاصة، وقد لا توجد ضرورة أحيانًا لدراسة مؤلف النص أو عصره أو بيئته؛ وذلك لأن المؤلف أو الزمن أو الظروف الاجتماعية هى عوامل مساعدة، قد تعيننا على فهم النص، ولكنها ليست هى النص نفسه. وهذه الطريقة فى دراسة النص وتقويمه دون اللجوء إلى التفاصيل الخارجية للعمل الأدبى، والتى تعرف بالنقد التحليلى يبدأ النقد فيها من النص نفسه، مقاوما ذلك الإغراء الذى يدفع الناقد إلى ربط النص بحياة المؤلف أو بالظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة بالنص. فالناقد هنا عليه أن يبدأ قبل كل شيء بالنص، وحينما ينتهى من دراسة النص، فله بعد ذلك أن يربطه بما شاء من اعتبارات نفسية أو تاريخية أو اجتماعية أو غير ذلك.

ولا شك فى أن اختيار هذا المنهج يرجع فضلاً عن غلبته على الاتجاهات النقدية اليوم، إلى أنه أكثر ملاءمة من غيره لتقويم شعر المقطعات والقصائد فى الأمالى، وذلك لسببين رئيسين؛ أولهما- اعتماد هذه الطريقة فى التقويم على العناصر المكونة للنص الشعرى وتركيبها الداخلى دون التقيد بعدّ العلامات الفردية البارزة أو الخفية فى الحيوات الخاصة لأصحاب هذا الشعر على تعددهم وتعدد عصورهم وظروفهم. وثانيهما - أن دراسة العناصر المكونة للنصوص الأدبية تعين القارئ على الوصول إلى الهدف الأساسى من عملية التقويم الفنى لشعر الأمالى، وهو محاولة الوقوف على خصائص العناصر الفنية فى هذا الشعر، بما يسمح بتكوين رؤية واضحة حول القيم الفنية التى يمثلها الشعر فى كتاب الأمالى، بالنسبة للشعر العربى حتى القرن الرابع الهجرى، وعلاقتها الوثيقة بالقيم الانتقائية الخاصة بأبى على القالى نفسه.

ومن ثم فقد توجهت القراءة إلى تقويم العناصر الرئيسة الثلاثة التى يعتمد عليها الإبداع الشعرى، وهى : اللغة - الصورة - الموسيقى، وذلك عن طريق استخلاص السمات الفنية لكل عنصر منها فى شعر الأمالى.

الفصل الأول :

النسيج اللغوى

تكمن قيمة الشعر بوصفه فنًا أدبيًا فى استخدام اللغة على نحو خاص يكسبها قيمًا وسمات فنية، تحمل تأثيرًا معينًا فى القارئ الذى يجيد هذه اللغة، ويمتلك القدرة على تذوقها من خلال عمليات التلقى المختلفة.

فاللغة إذن هى أهم أدوات الفن الشعرى، فهى التى تلعب الدور الأساسى فى إبرازه عن طريق نقل التجربة الشعورية وتوصيلها. وكثيرًا ما تتوقف قيمة الشاعر على قدرته فى استغلال الإمكانات الفكرية الكامنة فى اللغة، ونجاحه فى ضوء توظيف الطاقات الموحية لهده اللغة؛ فى خلق إحساس لدى المتلقى يعادل إحساسه هو حال عملية الإبداع، اعتمادًا على أن اللغة «ليست رداءً للفكر أو قالبًا له وإناءً يحتويه، وإنما هى الفكر نفسه مجسدًا فى ألفاظ لغوية»[1].

وأهم ما يمير لغة الشعر عن غيرها، أن اللغة فى البناء الشعرى لا يمكن أن نتصورها وسيلة للتعبير وحسب، بل هى خلق فنى فى ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التى يقيمها الشعر بين الجوهرين المكونين للغة؛ وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها وبعض من جهة أخرى[2].

وفى شعر القصائد والمقطعات المروية فى الأمالى، تبرز جملة من السمات اللغوية على نحو واضح؛ وقد اقتصر البحث على قراءة هذه السمات، والتركيز عليها فى دراسة لغة الشعر فى كتاب الأمالى؛ فعنى البحث بدراسة التركيب الشرطى، والتعبير التقابلى، وبعض الأساليب الإنشائية : الاستفهام، والنداء، والأمر والنهى.

التركيب الشرطى

والشرط[3] ملمح لغوى شديد الوضوح فى شعر الأمالى، إذ تظهر الجملة الشرطية فى مائتين وثلاثة وثلاثين خبرًا شعريًا (٢٣٣) بنسبة ٥٢,٢٤٪ من شعر القصائد والمقطعات فى كتاب الأمالى.

ولم يكد يخلو من التركيب الشرطى أى من الموضوعات التى انتقى القالى نماذجه من أشعارها فى الأمالى، فالشرط ماثل فى كل ما تجد من مضامين شعرية[4]، على أن أهم ما تجدر ملاحظته فى ذلك أمران :

الأول – أن سياق الغزل كان أخصب إطار لاستخدام التركيب الشرطى فى مقطعات الأمالى وقصائده . وإذا كانت نسبة اتجاه القالى إلى اختيار أشعار الغزل قد وصلت ٣١,٩١٪، فإن نسبة استخدام التركيب الشرطى فى هذا السياق قد وصلت إلى ٣٥,١٩٪.

الثانى – أن نسبة استخدام التركيب الشرطى ترتفع ارتفاعًا واضحًا فى سياق المديح فتصل إلى ١١,١٥٪، على الرغم من ضعف نسبة اتجاه القالى إلى اختيار أشعار المديح التى لا تزيد على ٨,٢٥٪.

ويؤكد الملحظين السابقين شيوع التركيب الشرطى على نحو متكرر فى سياق مروية واحدة فى سياقى : الغزل(٥) ، والمديح(٦) . وربما كان مرد ذلك إلى طبيعة هذين الموضوعين الشعريين فى ذاتهما، وما يحملانه من قدر كبير من المبالغة والتزيد والغلو، تلك الصفات التى يحاول الشعراء كبح جماحها، بالاستفادة من دلالة التقييد فى التركيب الشرطى، فضلاً عن اتساق التركيب الشرطى بما يتميز به من جزاء مترتب على فعل – مع حركة المد والجزر التى تحكم العلاقة بين المتحابين، وتعنى القصيدة فى سياق الغزل بالتعبير عنها، وعلاقة العطاء والمنح بين الشاعر وممدوحه، التى تعد أساسًا للتعامل بينهما.

وعلى كل، فالدلالة فى التركيب الشرطى، كما يظهر من شعر الأمالى، تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسة، هى :

الدلالة السببية، كما فى قول كثير :

إذا حرَّكتْهُ الريحُ أَرْزَمَ جانبٌ بلا هَزَقٍ منه وأَوْمَضَ جانبُ(٧)

والدلالة التقابلية، كقول زينب بنت الطثرية :

ولو كنتُ فى غُلٍّ فبحتُ بلوعتى إليه لَلانَتْ لى ورَقَّتْ سلاسلُه(٨)

والدلالة التلازمية، كقول العرندس الكلابى :

إن يُسْألوا الخيرَ يُعْطُوه وإن خُبِروا فى الجَهْد أُدْرِك منهم طِيبُ أخبارِ(٩)

وقد تكون الدلالة في التركيب الشرطي في شعر الأمالي مبهمة الوقوع بالنسبة لجملة الشرط، لاحتمال وقوعها واحتمال وقوع مقابلها، أو استحالة وقوعهما في آن معًا، كقول أبي جويرية :

لو كان يقْعُدُ فوق الشمسِ من كرمٍ   قومٌ بأولهم أو مجدهم قَعدُوا[10]

وقد تكون الدلالة محتملة التحقق بالنسبة لجملة الشرط، لاحتمال وقوعها وعدم تصور المعنى المقابل لها، كما في قول إسحاق الموصلي :

ومن خير حَالات الفتى لو علِمْتِهِ   إذ نأأل شيئًا أن يكون ينيلُ[11]

وربما كانت هذه الدلالة مقطوعًا بوقوعها بالنسبة لجملة الشرط لوجوب تحققها كما في قول عتيك بن قيس :

ويمْضي إذا ما الحربُ مَدَّ رِواقَه   على الرَّوعِ وارفضَّتْ صُدُور العوامِلِ[12]

وفي ذلك كله دليل واضح على غنى شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي بالتراكيب الشرطية، وغنى هذه التراكيب في ذاتها وتعدد ألوانها ودلالتها بما يعكس حيوية هذا الشعر وتجدده.

التعابير الحركية (المقابلة) :

اختلف البلاغيون العرب القدماء في الاصطلاح على العلاقة بين الدال والمدلول، في حال وقوع اختلاف في الدالين مع تضاد في المدلولين – فذهب بعضهم إلى الاصطلاح على هذه العلاقة بالطباق، وذهب بعضهم إلى الاصطلاح عليها بالمقابلة[13] ، وذلك على الرغم من أن هاتين الظاهرتين لا تختلفان حقيقة إلا من حيث المدى والعمق؛ فالطباق عندهم هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام، والمقابلة هي الجمع بين أكثر من ضدين أو هي الجمع بين معنيين متضادين في الكلام[14] .

وعلى كل فالتقابل اللغوى (طباقا أو مقابلة) من أهم السبل المفضية إلى تكثيف البنية الحركية للتعبير في الشعر، وذلك لارتباطه «بلغة الشعر ارتباطًا حميمًا، من حيث تميزه بالتعبيرية، وقدرته على الإيحاء، وإثارة الانفعال، وتمثيل التباين السطحي والعميق في الصورة والحدث من خلال الجمع الفجائي المباشر بين وحدتين متقابلتين»[15] .

ويظهر التعبير التقابلى فى مائة مروية شعرية (١٠٠) بنسبة ٢٢,٢٤٪ من شعر القصائد والمقطعات فى الأمالى. وهو شائع فى جميع السياقات المضمونية فى هذا الشعر، وإن كان يقل كثيرًا فى الموضوعات الثانوية والهامشية باستثناء شعر المديح[١٦] .

واللافت للنظر ارتفاع نسبة استخدام التعبير التقابلى بشكل واضح فى سياق الرثاء حتى تصل إلى ٢٠٪، بينما لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر الرثاء على ١١,١٨٪، وكذلك ارتفاعها فى سياق الفخر لتصل إلى ١٧٪، فى حين لا تزيد نسبة الاتجاه إليه على ١٣,٨٤٪، وارتفاعها فى سياق المديح أيضًا فتبلغ ١١٪ على الرغم من أن نسبة اتجاه القالى إلى اختياره تقف عند ٨,٢٥٪.

والعلة فى ذلك من جهة نظر البحث راجعة إلى الدور الذى قام به التقابل اللفظى عنصرًا أدائيًا بالغ الأهمية فى شعر الرثاء، وذلك لقدرته على عكس حالة الاضطراب النفسى والتوتر؛ وتصوير هذه الانتقالة المفاجئة من حال إلى حال، وهذا ما تؤكده وفرة المقابلات فى سياق مروية واحدة فى مرثيات الأمالى، كما تجد فى رائية أبى العتاهية[١٧] على نحو يقوى تصوير الحركة والتوتر فى القصيدة ويزيد جوانبها تدقيقًا.

وعلى الجانب الآخر تسعى التقابلية إلى تأكيد الإحساس ببنية التوتر فى شعر الفخر، واضطراب الشاعر بين ذاته وبين ذوى قرابته، وجهده فى إقامة بنيان من يجهدون فى هدم بنيانه، على ما تجد فى يائية يزيد بن الحكم، ولامية السموءل[١٨] ، وميمية معن بن أوس[١٩] .

وتكمن قيمة التقابل اللفظى على المستوى الدلالى فى عملية استحضار المسمى ومقابله، التى تعدّ من أهم وسائل اللغة فى نقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف نقلاً صادقًا عن طريق هذه الثنائيات المتقابلة التى تلعب دورًا أساسيًا فى تفريغ انفعالات الشاعر وأحاسيسه نحو موضوعه الشعرى.

ويظهر فى شعر مقطعات وقصائد الأمالى نموذجان ظاهران لموقعية الثنائيات المتقابلة فى البيت الشعرى :

الأول – وقوع بعض هذه الثنائيات في موضع القافية، وهي بذلك أظهر دلالة على الصراع بين المعاني والأفكار المتقابلة، بالنسبة للمتلقي؛ لاستئثارها بالمقطع ووقوعها في آخر الكلام؛ يقول السموءل بن عادياء :

سلي إن جهلت الناسَ عنا وعنهم   وليس سواءً عالم وجهولُ[٢٠]

ويقول عتيك بن قيس :

برغم العلى والجود والمجد والندى   طواك الردى يا خير حاف وناعلِ[٢١]

والثاني – وقوع بعض هذه الثنائيات محكمة التوزيع بين شطرى البيت الشعرى، فيستأثر كل من طرفي المقابلة بشطر، وهذه الموقعية أكثر شيوعًا في الشعر العربي القديم بصفة عامة لتوافقها مع البنية العمارية للقصيدة. وتتميز المقابلات في هذه الموقعية، بأن إحكام التوزيع بين طرفيها يخلق فيها انسجامًا، يقيم علاقة تبادلية بين المعنى والإيقاع الموسيقى بحيث يدعم كل منهما الآخر، يقول النابغة الجعدى :

فتى تم فيه ما يسُرُّ صديقه   على أن فيه ما يسوءُ الأعاديا[٢٢]

وقد يتعاظم أثر هذا الدعم المتبادل بوقوع عناصر طرفي المقابلة موقعًا متناسبًا من نظائرها في الصدر والعجز، فيقول أبو العتاهية مادحًا عمر بن العلاء :

فإذا أتين بنا / أتَيْنَ / مُخِفَّةً   وإذا رجعن بنا / رجعن / ثقالا[٢٣]

ويقول في رثاء بعض إخوانه :

وقد / كنت أغدو / إلى قصره   فقد / صرت أغدو / إلى قبره[٢٤]

ومن هذا قول عروة بن الورد منتصفا :

وإنّي امرؤٌ / عافي إنائيَ / شِرْكَةٌ   وأنت امرُؤ / عافي إنائك / واحدُ[٢٥]

وإلى جانب ذلك ففي الأمالي كثير من المقابلات التي لا تتقيد بحدود الشطرين أو التي لا تلتزم بموقعية محددة، بحيث لا تفيد من الطاقات الموسيقية الخاصة التي توفرها بنية القصيدة العربية؛ ككمية الأصوات، وترتيب المقاطع وغيرها، كما نجد في قول أبي صخر الهذلي :

أما والذى أبكى وأضحك والذى أمات وأحيا والذى أمْرُهُ الأمر[٢٦]

وقول حِطّان بن المـُعَلّى :

أنزلنى الـدهـر على حكمـه من شـاهق عـال إلى خفض[٢٧]

وغير ذلك كثير.

على أنه لا ينبغى النظر إلى موقعية طرفى المقابلة على أنها أداة شكلية يتوسل بها إلى اصطناع موقف إيقاعى ما؛ فلا شك فى أن الدور الأساسى للتعبير التقابلى يتركز فى تعميق الدلالة الشعرية، ببيان وجه الصلة الخفية بين المتضادين من حيث **الحركة** التى تظهر فى الصراع الدائب بين سعى المتقابلين إلى الالتقاء على الرغم من افتراقهما الظاهرى، ومن حيث **التوتر** الذى يظهر ممتزجًا بالحركة فى المفاجأة وربما المفارقة، الناجمة عن تصوير حركة معينة فى الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادها.

فالحركة والتوتر إذن، هما أهم ما يميز التعبير التقابلى على وجه العموم، وهما معنيان حاضران فى كل مقابلة؛ وإن غلب أحدهما على الآخر فى بعض الأحيان.

- فتغلب الدلالة على **الحركة** فى التعبير التقابلى فى مثل قول ذى الإصبع العدوانى :

فإن علمتم سبيلَ الرُّشدِ فانطلقوا وإن جَهَلْتُم سبيل الرشد فأتونى[٢٨]

والمقابلة هنا بين شيئين متناقضين يجمعهما محور واحد، إذ إن العلم والجهل لا يتواجدان حقيقة فى آن واحد، وإن كان يجمعهما أصل واحد يستقطبهما وهو مادة المعرفة. مع ملاحظة دلالة المتقابلين من خلال جزانهما فى التركيب الشرطى على فعلين دالين على الحركة (انطلقوا، وأتونى) وارتباط كل منهما بمتعلق واحد (سبيل الرشد) بما يوحى به من دلالات مرتبطة بدلالة الحركة.

وفى قول عمر بن أبى ربيعة :

ولا قول واشٍ كاشحٍ ذى عداوة ولا بُعْدُ دار إن نأيتِ ولا قربُ[٢٩]

ومعنى الحركة فى هذه المقابلة عكس معناها فى مقابلة ذى الإصبع، فالشيء الواحد هنا موزع على محورين متناقضين متباعدين، على ما يظهر من دخول البعد والقرب معًا فى تضام إضافى مع الدار.

والمقابلة فى قول زينب بنت الطثرية :

يسُــرُّكَ مظلومًا ويرضيك ظالما وكــلّ الذى حَمَّلْتهُ فهو حامـلهُ(٣٠)

دالة على دوام الحركة وسيرورتها باستخدام متنــاقضين مسندين إلى محدد واحد (شخص المرثى)، ويدل أولهما على اتجاه معين، بينما يدل الآخر على اتجاه معاكس تمامًا.

وتبدو المقابلة بين طلوع الشمس وغروبها فى قول الخنساء :

يُذَكِّرُنى طلوع الشمس صخرا وأبكيــه لكلِّ غروب شَمْسِ(٣١)

على نحو يؤكد استرســال الحركـة فيها وتولد أشواطها الواحد عن الآخر.

– وقد تغلب الدلالة على **التوتر** فى التعبير التقابلى بعض الأحيان، كما فى البيت المنسوب إلى كثير:

خَشَـاشُ الطير أكثرها فِراخا وأمُّ الصَّقْــرِ مِقْــلاَتٌ نزُورُ(٣٢)

فالمقابلة هنــا (علـى عكس المقـابلات السـابقة) يحتفظ فيهـا كـل من المتقابلين بمنزلته من ضده، فلا ينزع كل منهمـا فـى تحركهمـا إلـى الالتقـاء، وإنما يبرزُ الجمع بينهما فى سياق واحد ما فى علاقتهما من توتر يخضعهمـا لنقطة واحدة يلتقيــان فيهـا، وذلـك عـن طريـق المقارنـة بينهمـا، حيث سعت المقابلة إلى بيان وجه الاختلاف بين النقيضين، والإلحاح عليـه علـى مـا مر فى بيت كثير؛ أو بحصر ما بينهما من علاقة على ما نجد فى قول السموءل:

وأسيافُنا فى كل غرب ومشرق بها من قِرَاع الدارعين فلــولُ(٣٣)

إذ تبرز المقابلة الإمكانيـات المختلفـة التـى تخلـق التوتـر فـى النظـام الواحد، بالاقتصار على ذكر عنصريه المتناقضين.

الأساليب الإنشائية :

درج البلاغيون العرب على تقسيم الكلام فى دراساتهم على خبر وإنشاء، ويعرفون الخبر فى الكلام بأنه كل ما يحتمل الصدق والكذب لذاته، أما الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته[٣٤] .

ولا تعنى القراءة فى كثير أو قليل الوقوف على اختلافهم الشديد حول حدود الخبر والإنشاء، بقدر ما يعنى باستخلاص جوهر التباين بين هذين الأسلوبين، الذى يكمن فى تمثيل الخبر الغة فى صورتها الثابتة، وغلبة صورتها المتحولة على الأساليب الإنشائية طلبية أو غير طلبية، لما تتميز به هذه الأساليب من حيوية فى الأداء اللغوى اكتسبتها من اعتمادها بشكل أساسى ومطرد على مقومات خاصة، كالتنغيم الصوتى، والارتكاز على أدوات معينة (كأسماء الاستفهام وحروفه، وحروف النداء، والقسم) وصيغ محددة (كصيغ الأمر والنهى والتعجب) مما يسهم بقسط وافر فى تحديد مدلولها. على أن أهم ما يميز الأسلوب الإنشائى عن الأسلوب الخبرى، هو تلك العلاقة التشاركية التى تقيمها الإنشائية بين المبدع والمتلقى، إذ إنها تنبئ بقيام حوار يحتاج فيه القائل (ولو على المستوى الظاهرى) إلى مشاركة المستقبل فى الكلام؛ وهو ما يبدو واضحًا، وأكثر إلحاحًا فى أساليب الإنشاء الطلبى؛ كالأمر، والنهى، والاستفهام، والنداء؛ التى تشيع فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده شيوعًا كبيرًا؛ فتظهر هذه الأساليب فى ثلاثمائة وست وستين مروية شعرية (٣٦٦) بنسبة ٨٢,٠٤٪، بينما لا تزيد عدد المرويات التى تظهر فيها الأساليب الإنشائية غير الطلبية؛ كالتعجب، والمدح، والذم، والقسم، على تسع وأربعين مروية شعرية (٤٩) بنسبة ١٠,٩٧٪. ومن ثم سوف نقتصر على دراسة الأساليب الإنشائية الطلبية دون غيرها فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده.

الاستفهام :

والاستفهام شائع فى جميع سياقات المضمون للشعر فى كتاب الأمالى[٣٥] ، وهو يظهر فى مائة وإحدى عشرة مروية شعرية (١١١).

بنسبة ٢٤,٨٨٪، وإن كانت نسبة شيوعه ترتفع ارتفاعًا ملحوظًا في سياقي : الغزل لتصل إلى ٤٣,٢٤٪، والحنين لتصل إلى ١١,٧١٪؛ في حين أن نسبة اتجاه القالي إلى اختيار شعر الغزل في أماليه تبلغ ٣١,٩١٪ ولا تزيد نسبة اتجاهه إلى اختيار شعر الحنين عن ٤,٩٣٪، فضلاً عن شيوع الاستفهام المتكرر في سياق مروية واحدة في شعر الغزل[٣٦] والحنين[٣٧] .

والسبب في ذلك راجع إلى أن طغيان الاتجاه الوجداني على التجربة العاطفية في هذين السياقين يجعلها تجربة داخلية بالدرجة الأولى، ويكاد يقطع الاتصال بين الشاعر والعالم الخارجي- مما يدفع الشاعر إلى أن يلوذ بالتساؤل الذي يوجهه إلى نفسه أحيانًا، أو إلى الناس، أو إلى محبوبته، أو إلى مظاهر الحياة من حوله؛ دون أن ينتظر جوابًا من أي منهم عن تساؤله الذي يعرف هو قبل غيره، وربما دون غيره إجابته، يقول العوام بن عقبة بن كعب:

أأن سجعتْ في بطن وادٍ حمامةٌ | تُجَاوِبُ أخرى ماءُ عَيْنَيك غاسقُ
كأنكَ لم تسمعْ بكاءَ حمامةٍ | بليلٍ ولم يَحْزُنْك إلْفٌ مفارقُ
ولم تر مفجوعًا بشيءٍ يُحِبُّه | سواك ولم يعشقْ كعِشْقِكَ عَاشِقُ[٣٨]

والاستفهام كأسلوب إنشائي، لا يقف في شعر الأمالي عند حدود الدلالة الأصيلة له في اللغة؛ وإنما يتجاوز معنى الاستخبار اللصيق به إلى آفاق دلالات تتساوق مع السياقات التي يرد فيها، فتغلب عليه دلالة **التفجع والتحسر** وخاصة في السياقات العاطفية والوجدانية، على نحو ما تجد في قول أحدهم (سياق الغزل):

أَمُرُّ مُجَنَّبًا عن بيت ليلى | ولم أُلْمِمْ به وبيَ الغليلُ
أمر مُجَنَّبًا وهواي فيه | فطرفي عنه مُنْكَسِرٌ كليلُ
وقلبي فيه مُقْتتلٌ فهل لي | إلى قلبي وساكنه سبيلُ
أُؤَمِّلُ أن أَعِلَّ بشرب ليلى | ولم أَنْهَل فكيف لي العليلُ[٣٩]

ومن ذلك قول يحيى بن طالب الحنفي (سياق الحنين) :

أحقا عبــاد ا لله أن لســتُ ناظــرا إلى قَرْقَرى يومـــا وأعلامها الخضرِ[٤٠]

وقد يمتلك هذا الإحساس القصيدة بأسرها، ويلح على الشاعر منعكسًا على تعبيره في غالب أبياتها، كما في دالية مسلم بن الوليد، أو أبي محمد التيمي، التي رثى بها يزيد بن مزيد :

أحقٌّ أنه أودى يـــــزيــــدُ تأمَّل أيها النـاعـــى المُشِــيدُ[٤١]

وإن كانت هذه الغلبة لا تعني انتفاء وجود دلالات أخرى للاستفهام في شعر الأمالي؛ فتظهر دلالتي **الحض والتمجيد** في سياق الانتصاف؛ يقول أبو سعد المخزومي :

متى ينـال الفتـى اليقظــان همَّتـهُ إذ المقــام بـــدار اللهـــو والغـــزلِ
سل الجـرادةَ عنـى يـوم تَحْمِلُنـــى هل فاتنى بطلٌ أو خِمْـتُ عـن بطـل
وهـل شآني إلى الغيات ســـابقهـا وهل فَزِعْـتُ إلى غير القنا الذُّبُـل[٤٢]

وتظهر دلالة **التحقير** في سياق الهجاء، يقول أبو على البصير :

فـكيـف تَصُدِّيـــن عن عـاشــق يَـــوَدُّكِ لو كــان كَلْبـــا كَلِبْ[٤٣]

ولا شك في أن خروج دلالة الاستفهام في مقطعات الأمالي وقصائده عن إطار الأصل اللغوي لها، وهو معنى الاستخبار الحقيقي، يحول الأسلوب عن وظيفته الأولية، وهي إقامة الحوار بين طرفين متحققين أو مفترضين داخل النص الشعري إلى وظيفة جديدة تتمثل في خلق الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية، وبين الشاعر والمتلقي من ناحية أخرى.

النــداء :

والنداء كالاستفهام شائع في جميع سياقات المضمون الشعري في كتاب الأمالي[٤٤] ، فيظهر في مائة مروية شعرية (١٠٠) بنسبة ٢٢,٤٢٪، وإن كان ظهوره يبدو أشد وضوحًا في سياق الغزل الذي ترتفع نسبته فيه الى ٤٩٪.

والنداء في مقطعات الأمالي وقصائده، خارج كالاستفهام عن معناه الأصلي، فهو لا يقتضي التلبية، إذ المنادى غالبا ما يكون موضوعًا في القصيدة لا طرفا ثانيًا مشاركًا في بناء موضوع القصيدة.

وقد يتردد النداء فى المروية الواحدة مع تنويع المنادى عن طريق تعدد الصفات التى يسوقها الشاعر معه على نحو تلازمى، كما فى قول على بن محمد ابن نصر بن بسام :

يا ثقيلا على القلوب إذا عَنّ ... لها أيقنت بطول الجهادِ
يا قذى فى العيون يا غُلّةً بيـ ... ـن التّراقى حَرَارَةً فى الفؤاد
يا طُلوع العَذُول يا بين إلفٍ ... يا غريمًا أتى على ميعادِ
يا رُكُودا فى يوم غيمٍ وصيف ... يا وجوه التّجار يوم الكسادِ[٤٥]

وقد يكون تعلق الشاعر بالمنادى ذاته أهم من تعلقه بصفاته، ويكون ارتباطه بالمسمى قدر ارتباطه بالاسم، فيتردد النداء فى هذه الحالة دون تنويع فى اسم المنادى، على نحو ما تجد فى قول عمر بن أبى ربيعة :

أَعَبْدةُ ما يَنْسَى مَوَدَّتكِ القَلْبُ ... ولا هو يُسْلِيهِ رَخَاءٌ ولا كَرْبُ
فإن تقبلى يا عَبْدَ توبة تائبٍ ... يتب ثم لا يوجد له أبدا ذَنْبُ
أذِلُّ لكم يا عبد فيما هَوِ يتُمُ ... وإنى إذا ما رامنى غيرُكم صعبُ[٤٦]

وقد يتكرر النداء، مع تنوع المنادى نفسه، فينتج فى النص ما يشبه التفاوت من مد إلى آخر على ما تجد فى قول جميل :

خليلى ما أخفى من الوجد ظاهرٌ ... فدمعى بما أخفى الغداة شهيد
جزتك الجوازى يا بثين ملامةً ... إذا ما خليلٌ راح وهو حميدُ[٤٧]

فهو فى النداء الأول يساير القالب اللفظى[٤٨] الذى اعتاده العرب من مخاطبة الخليلين، ثم يلتفت فى الثانى إلى نداء صاحبته بثينة، مؤكدًا على انتقاله إلى التعبير عن وجه آخر للموقف الشعرى الذى تعبر عنه الأبيات.

الأمر والنهى :

والأمر كالاستفهام والنداء ظاهر فى جميع سياقات المضمون الشعرى فى مقطعات كتاب الأمالى وقصائده، فتجده فى سبع وثمانين مروية شعرية (٨٧) بنسبة ١٩,٥٪[٤٩] ، أما النهى فلا أثر له فى سياقات : الوصف، والحنين، والتحسر، والاجتماعيات؛ ولا يظهر إلا فى أربع وأربعين مروية شعرية (٤٤) فقط بنسبة ٩,٨٦٪[٥٠] .

والسمة الغالبة على استخدام الأمر والنهى فى شعر مقطعات وقصائد الأمـالى، ارتفـاع نسبة استخدامهما بشكل لافت فـى سـياق القيـم والمثـل، وانخفاض هذه النسبة على نحو حاد فى سياق الغزل. فتصل نسبة استخدام الأمر فى سياق القيم والمثل إلى ٢١,٨٣٪، وتصل نسبة استخدام النهى فيه إلى ٣٤,٠٩٪؛ بينما لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر القيم والمثل على ١١,١٥٪.

وتنخفض نسبة استخدام الأمر فى سياق الغزل إلـى ٢٨,٧٣٪، وتتدنى نسبة استخدام النهى فيه إلى ١٨,١٨٪ فى حين أن نسبة اتجـاه القـالى إلى اختيار شعر الغزل تصل ٣١,٩١٪.

وقـد لا يجد المتأمل صعوبة فى تفسير حركة أسلوبى الأمـر والنهـى صعودًا وهبوطًا فـى سياق القيم والمثل، وسياق الغزل. فلا شك فـى أن أسلوبى الأمر والنهـى يـدوران غالبًا فـى دلالتهما علـى معـانى : الوجـوب، والندب، والإرشاد، والحض، والإباحة، والتهديد، والمنـع، والكراهـة، وبيـان العاقبـة[٥١] – وهـى معـانى يمكـن أن يشكل أى واحد منهـا لبنـة فـى البنـاء المضمونى لسياق القيم، والمثل، وإن كـان غالبهـا لا يلائـم مفـردات العلاقـة العاطفية، وطبيعة الأداء الشعرى المعبر عنها فى سياق الغزل.

وعلى كل، فاللغة فى شعر المقطعـات والقصـائد فـى كتـاب الأمـالى، تتباين ألفاظها جملة بين الوضوح والغرابة، وتعبيراتها بين السهولة والتعقيـد، على أساس من الموضوع الشعرى، واتجاه الشاعر الفنى، وعصره وبيئته، إذ كان للغة الشعر فى كل عصر دلالة على حياته العقلية والاجتماعيـة، إضافـة إلى «أن ألفاظ الشعراء وعباراتهم كانت تختلف فى التجارب الذاتية المتصلـة اتصـالاً مباشرًا بعواطف الشـاعر وحياتـه، عنهـا فـى الموضوعـات الوصفيـة أو التى أصبحت من التقاليد المعروفة للقصيدة العربية، وأن كثيرًا من الألفاظ التى كانت تستخدم فى وصف الأطلال والرحلة والإبل والوحش قد اختفت من معجم الشعراء الإسلاميين بالتدريج حتى أصبحت تعرف بالغريب»[٥٢].

وعلى الرغم مـن ظهور غير واحد مـن مستويات اللغـة فـى شـعر الأمالى، واهتمام القالى بشرح وتفسير كثير من النمـاذج التـى يشـيع الغريـب

فى لغتها – إلا أنه يميل فى اختياراته إلى النماذج التى تتصف بعذوبة اللفظ، وسلاسة التعبير، ويتضح هذا من ميله بكثرة إلى رواية أشعار العذريين الذين قاموا «بدور كبير فى تطور المعجم الشعرى. فقد جنحت التجربة العاطفية المجردة بهؤلاء الشعراء إلى الاعتماد على الألفاظ المعبرة عن المشاعر والانفعالات، وبنوا عباراتهم على نحو بسيط واضح يعكس "بساطة" تجاربهم ووضوحها»(٥٣).

ولا شك فى أن هذه العذوبة والسلاسة فى أشعار هؤلاء – كانت وراء اتجاه الشعر إلى الشعبية مع بداية القرن الثانى الهجرى(٥٤)، والذى سرعان ما امتزج بشىء من المؤثرات الأجنبية التى عمقت ذلك الميل إلى سهولة الألفاظ والأساليب(٥٥)؛ كما ساعدت هذه المؤثرات على ظهور كثير من المصطلحات الفلسفية والأقيسة المنطقية(٥٦)، على ما نجد فى مثل قول ابن الرومى :

أين الخدودُ مــن العيونِ نفاسةً ورياســـةً لولا القيـــاسُ الفاسدُ(٥٧)

والتى تظهر بوضوح فى ميمية العطوى :

جــلَّ ربُّ الأعراضِ والأجسامِ عن صفــات الأعــراض والأجسامِ(٥٨)

وجماع ما يمكن قوله إن لغة الشعر فى كتاب الأمالى تميل فى غالبها على المستوى التعبيرى والمعجمى، إلى السهولة والعذوبة مع البعد عن الجفاء والغلظة وهى تمثل النمط الأوسط من التعبيرات الأدبية الذى اصطلح على تسميته بالأسلوب المولد(٥٩)، متساوقة فى ذلك مع غلبة الاتجاه الوجدانى على مختارات القالى الشعرية. ومن آيات ذلك توزع الخط الشعرى بين أساليب الأمر والنهى والنداء، وما يوفره ذلك من استدراج لانتباه المتلقى، ودفع للرتابة والملل عن طريق تلك الدفقات الخطابية المتتالية التى تنقله من حال إلى حال. وما من شك فى أن شيوع هذه الأساليب الإنشائية على ذلك النحو، دليل على وعى القالى بانتقاء النماذج والنصوص الشعرية التى تتميز بقدر لا بأس به من الاقتراب من لغة الحياة اليومية بكل ما تحمله من خصوبة وطزاجة ودفء.

الهوامش :

[1] رجاء عيد، دراسات فى لغة الشعر : رؤية نقدية، ط منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٧٩م : ص ٤٨.

[2] راجع محمد مندور، فى الأدب والنقد، ط دار نهضة مصر ١٩٨٨م : ص ١٩، وجان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى، ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦م : ص ١٩١؛ وترجمة أحمد درويش (بناء لغة الشعر)، ط ١ مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م : ص ٢٢٥.

[3] راجع فى مستويات التركيب الشرطى، وأنماطه، وتصنيفه بين الأساليب : مالك يوسف المطلبى، السياب ونازك والبياتى، دراسة لغوية، ط ٢ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م : ص ٢٥ - ٤٦. وعبد السلام المسدى، ومحمد الهادى الطرابلسى،الشرط فى القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية، ط ١ الدار العربية للكتاب،ليبيا-تونس ١٩٨٥م:ص١٥-٢٣.

[4] يظهر التركيب الشرطى فى اثنتين وثمانين مروية شعرية (٨٢) فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول : ١٥، ٢٢، ٢٣، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٤٦، ٤٩، ٥٤، ٦٥، ٧٠، ٧١، ٧٨، ٧٩، ٨٧، ٨٨، ١٠٠، ١١٨، ١٣١، ١٤٠، ١٤١،١٤٩،١٥٥، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٧٠، ١٨٣، ١٨٤، ١٨٧، ١٩٠، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٣،٢٠٤، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٧٢. والجزء الثانى : ٥، ٩، ١٠، ١٥، ١٩، ٢٤، ٢٥، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٨، ٥٠، ٦١، ٦٣، ٧٤، ٧٥، ١٠٨، ١١٣، ١٤٠، ١٦٠، ١٦٥، ٢٠٦، ٢٥٧، ٢٦٧، ٢٨١، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣١٠، ٣١٥. وفى ثلاث وثلاثين مروية شعرية (٣٣) فى سياق **الفخر** - الأمالى، الجزء الأول : ١١، ١٢، ١٤، ٦٧، ٦٨، ٨١، ٨٣، ٨٥، ١٠٨، ٢٥٥، ٢٥٦، ٢٥٩، ٢٦٠، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٨١.والجزء الثانى : ٣، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٩، ١٣٧، ١٤١، ١٥٨، ١٦١، ١٦٢، ١٧٠، ١٨١، ١٨٩، ٢٠٧، ٢٠٨، ٢٦١، ٢٨٥.

وفى ست وعشرين مروية شعرية (٢٦) فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ١٣، ١٤، ٣٣، ٤٣، ٤٥، ٥٣، ٥٤، ٨٦، ١٠٦، ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦١. والجزء الثانى : ٣، ١١٧، ١١٨، ١٣٨، ١٥٤، ١٦٤، ١٦٩، ١٧٥، ١٧٦، ٢٩٠، ٢٩٣.

وفى أربع وعشرين مروية شعرية (٢٤) فى سياقى **الرثاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٤٠، ٤٧، ٤٨، ٦١، ٦٢، ١٦٧، ٢٦١، ٢٦٢، ٢٧٥، ٢٦٧. والجزء الثانى : ٢،=

=٧٢، ٧٣، ٧٤، ٨٥، ٨٦، ٩٦، ١١٩، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٩، ١٥١، ١٦٣، ٣٢١.
والقيم والمثل – الأمالى، الجزء الأول : ٣١، ٣٩، ٧٣، ١٥٠، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٦٢، ٢٧٤. والجـزء الثـانى : ٤، ٤٥، ٤٦، ١٢٧، ١٣٦، ١٦٥، ١٧٤، ١٧٧، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٣، ٣٠٣، ٣٠٤، ٣١٢.

واثنتا عشرة مروية شعرية (١٢) فى سياق **الوصف** – الأمالى، الجزء الأول : ١١٠، ١١١، ١٧٧، ١٧٨، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٥٥، ٢٦٨.والجزء الثانى : ٢٠٥، ٢٣٧، ٢٣٨.

وإحدى عشرة مروية شعرية (١١) فى سياق **الحنين** – الأمـالى، الجـزء الأول : ٢٨، ٣٧، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤، ١٣١، ١٣٢، ١٣٣، ٢٨٢.

وتسع مرويات شعرية (٩) فى سـياق **الهجـاء** – الأمـالى، الجـزء الأول : ٨٥، ٢٧٩. والجزء الثانى : ٣، ١٠٦، ١٢٨، ١٣٥، ٢٣٦.

وسبع مرويات شعرية (٧) فى سياق **الحكمـة** – الأمـالى، الجـزء الأول : ٧١، ١٤٣، ١٧٠، ٢٥٢. والجزء الثانى : ٨، ٣٤، ٢٢٢.

وثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياق **التحسر** – الأمالى، الجزء الثـانى : ٣٤، ١٨٥، ١٩٦.

ومرويتان شعريتان فقط (٢) فى سياق **الاجتماعيات** – الأمالى، الجزء الثـانى : ١١٩، ٣١٣.

(٥) راجـع الأمـالى، الجـزء الأول : ١٥، ٣٢، ٦٥، ١٧٠، ٨٣، ١٩٠. والجـزء الثـانى : ٣٩، ٤٠.

(٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٠٦، ٢٤٧. والجزء الثانى : ٣.

(٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٨.

(٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٨٦.

(٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٩.

(١٠) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٠٦.

(١١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣١.

(١٢) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٤٤.

(١٣) وذلك فضلاً عن اضطرابهم بين الطباق والجنـاس فـى الاصطـلاح علـى العلاقـة بيـن الدال والمدلول فى حال وقوع اتفاق فى الداليـن وتضـاد المدلوليـن. راجـع قدامـة بـن جعفر، نقد الشعر: ١٦٣، ١٦٤. وأبو الحسن بن وهب. البرهان فى وجـوه البيـان، تحقيـق: أحمد مطلـوب وخديجـة الحديثـى، دار المثنـى، بغـداد ١٩٦٧م : ص ١٧٥. وابن رشيق، العمدة : ٢ / ٥ – ١٥. وابن الأثير، المثل السائر : ٣ / ١٤٣ ١٤٤. =

=وابن أبى الحديد، **الفلك الدائر على المثل السائر** : ٤ / ٣٠٠. وحازم القرطاجنى، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخواجة ط ١ دار الكتب الشرقية، تونس : ١٩٦٦م : ص ٤٤، ٤٥. ومنير سلطان، البديع فى شعر شوقى، ط ٢ منشأة المعارف ١٩٩٢م : ص ٢٤١ - ٢٥٢.

(١٤) لاحظ أن المعنى اللغوى لكلمة طباق، الاتفاق أو المماثلة ويعنى أيضا الاختلاف (راجع هده المادة فى لسان العرب، وأساس البلاغة والصحاح للجوهرى ...)
لكن علماء البلاغة يختلفون حول تحديد مفهوم هده اللفظة ومسمى المصطلح؛ هل الطباق أو التضاد او المقابلة، وقد تأثروا بالمنطق الأرسطى فى هذا، والمقابلة عند المناطقة تعنى المواجهة على سبيل التعارض أو الاتفاق.
والواقع أن هذه المصطلحات متداخلة والتفريق بينها أمر دقيق ومحل خلاف بين النقاد والبلاغيين.

(١٥) محمد العبد، إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى، ط ١ دار المعارف ١٩٨٨م : ٦٩.

(١٦) تظهر **المقابلة** فى ثلاثين مروية شعرية (٣٠) فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول: ٣٢، ٧٨، ٧٩، ٨٨، ١١٨، ١٣٦، ١٤٨، ١٦٣، ١٦٤، ١٩٦، ٢٠٧، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠. والجزء الثانى : ١٠، ١٥، ١٩، ٢٠، ٣٩، ٦٢، ١٤٠، ٢٠٦، ٢١٩، ٢٧٣، ٢٨٧، ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٤.

وفى عشرين مروية شعرية (٢٠) فى سياق **الرثاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٧٥، ٢٧٦. والجزء الثانى : ١، ٢، ٧٣، ٨٥، ١١٨، ١١٩، ١٤٤، ١٤٧، ١٦٣، ٣٢٣.

وفى سبع عشرة مروية شعرية (١٧) فى سياق **الفخر** - الأمالى، الجزء الأول : ١٢، ١٤، ٤٧، ٦٨، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٩. والجزء الثانى : ٩٢، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٩، ١٣٧، ١٧٢، ٢٠٥، ٢٢٤، ٢٦٩.

وفى إحدى عشرة مروية شعرية (١١) فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ٥٤، ٦٩، ٨٥، ١٩٩، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٣، ٢٦٠. والجزء الثانى : ٣، ١٢٨، ١٦٩.

وفى ست مرويات شعرية (٦) فى سياق **القيم والمثل** - الأمالى، الجزء الثانى : ٥٦، ١٣٦، ١٧٧، ١٨٢، ٢٧٢، ٣٠٥.

وفى خمس مرويات شعرية (٥) فى سياق **الهجاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٧٩. والجزء الثانى:١٣٥، ١٩١، ١٩٨، ٢٢٤.

وفى أربع مرويات شعرية (٤) فى سياق **الحنين** - الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ٧٧، ١٠٨، ١٣٠.

ومرويتان شعريتان (٢) فى سياقات : **الحكمة** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٥٢، والجزء الثانى : ١٨٢. **والاجتماعيات** - الأمالى، الجزء الأول : ١٦٧، والجزء الثانى : ٢٩٤. **والتحسر** - الأمالى، الجزء الثانى: ١٦٩، ١٨٩.=

- ومروية شعرية واحدة فى سياق **الوصف** - الأمالى، الجزء الأول : ١١٢.

[١٧] راجع الأمالى، الجزء الأول، : ٢٧٦. وانظر هذا الكتاب : ص

[١٨] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٩. وانظر هذا الكتاب : ص

[١٩] المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٠٢. وانظر هذا الكتاب : ص

[٢٠] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٠.

[٢١] المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٤٤.

[٢٢] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢. والبيت من شواهد المقابلة المشهورة فى التراث النقدى والبلاغى.

[٢٣] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٤٣. راجع القصيدة فى ديوان أبى العتاهية : ١٨١- ١٨٣.

[٢٤] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٦. راجع ديوان أبى العتاهية : ٦٠٦.

[٢٥] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٠٥. راجع شعر عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، تحقيق محمد فؤاد نعناع، ط ١ الخانجى ١٩٩٥م : ٦٨.

[٢٦] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٤٨. راجع ديوان أبى صخر الهذلى : ٩٣

[٢٧] الأمالى، الجزء الثانى : ١٨٩. وانظر : المرزوقى، شرح ديوان الحماسة : ١ / ٢٨٥.

[٢٨] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٦.

[٢٩] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٩.

[٣٠] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٨٥.

[٣١] المصدر السابق، الجزء الثانى:١٦٣. وانظر : ديوان الخنساء، دراسة وتحقيق إبراهيم عوضين ط ١ مصر ١٩٨٦م : ص ٢٥٢.

[٣٢] المصدر السابق، الجزء الأول : ٤٧. وانظر : ديوان كثير : ٥٣٠ ، وانظر فى توثيق الأبيات محمد أبو شوارب، الشعر فى أمالى القالى : ٤٤٦.

[٣٣] المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٠.

[٣٤] راجع الخطيب القزوينى، الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، ط ٥ دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٨٣م : ص ٨٦، ٢٢٧.

[٣٥] يظهر الاستفهام فى ثمان وأربعين مروية شعرية (٤٨)، فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٢، ٣١، ٣٣، ٤٣، ٥٠، ٦٥، ٧١، ٧٩، ٨٥، ٨٧، ١٣٦، ١٤١، ١٤٨، ١٦١، ١٦٧، ١٨٣، ١٨٤، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢١، ٢٢٤. والجزء الثانى : ٩، ١٥، ١٩، ٣٣، ٤٠، ٤٩، ٧٤، ٧٦، ٨، ١٠٩، ١١٠، ١٩٧، ٢٠٧، ٢٥٧، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٥.=

= وفى ست عشرة مروية شعرية (١٦) فى سياق **الفخر** (الانتصاف) - الأمالى، الجزء الأول : ٤٤، ٦٨، ٨٣، ١٠٧، ١٣٥، ٢٥٦، ٢٥٩، ٢٨٠. **والجزء الثانى** : ٩٢، ١٢٢، ١٣١، ١٣٧، ١٤١، ١٦١، ٢٨٤، ٣٠٢.

وفى خمس عشرة مروية شعرية (١٥) فى سياق **الرثاء - الأمالى، الجزء الأول** : ٣٢، ٤٧، ٦١، ٩٢، ١٦٧، ٢٧١. والجزء الثانى : ١، ٧٣، ٨٤، ١١٨، ١٥١، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١.

وفى ثلاث عشرة مروية شعرية (١٣) فى سياق **الحنين** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٨، ٥٣، ١١٧، ١٢٣، ١٢٤، ١٣٠، ١٣١، ١٨٧، ٢٠٣، ٢٨١. والجزء الثانى : ٣١.

وفى أربع مرويات شعرية (٤) فى سياق **الوصف** - الأمالى، الجزء الأول : ١٧٨. والجزء الثانى : ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٣٨.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياقات : **القيم والمثل** - الأمالى، الجزء الأول : ٩٣٠، ٢٦٢. والجزء الثانى : ٢٧٩. **والهجاء**- الأمالى، الجزء الأول : ٨٥، ٢٧٩. والجزء الثانى : ١٩١. **والحكمة** - الأمالى، الجزء الأول : ٧١، ١٧١. والجزء الثانى : ٤٣. **والتحسر** - الأمالى، الجزء الأول : ١٦١. والجزء الثانى : ١٦٣، ١٩٥.

وفى مرويتين شعريتين فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ٥٣. والجزء الثانى : ١١٨.

وفى مروية شعرية واحدة فقط فى سياق **الاجتماعيات**- الأمالى، الجزء الثانى : ١١٩.

(٣٦) راجع الأمالى، الجزء الأول : ٣٣، ٨٥، ١٦٧.

(٣٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨، ٢٢٤، ١٣١.

(٣٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٣١. وانظر : البصرى، الحماسة البصرية (مختار) : ٢ / ٢٣١.

(٣٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.

(٤٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٢٣.

(٤١) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٨٤.

(٤٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٥٩.

(٤٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.

(٤٤) يظهر النداء فى تسع وأربعين مروية شعرية (٤٩) فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول:٢٣، ٣٣، ٤٣، ٦٥، ٧٠، ٧٨، ٧٩، ١٠٠، ١٠١، ١١٨، ١٣٦، ١٤٠=

=١٤١، ١٤٨، ١٦٨، ١٧٠، ١٨٣، ١٨٧، ١٩٥، ١٩٦، ٢٠٤، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٧٢.
والجزء الثـانى : ٢٤، ٢٥، ٣٩، ٦٤، ٧٤، ١٠٧، ١١٠، ١٢٤، ١٢٩، ١٤٠، ١٦١، ١٩٧، ٢٠٦، ٢٥٧، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٤، ٣١٤.

وفى ثلاث عشرة مروية شعريه (١٣) فـى سياق **الرثـاء** – الأمـالى، الجزء الأول : ٣٩، ١٢٧، ٢٧٥. والجـزء الثـانى : ٧٢، ١٠٣، ١١٩، ١٢٤، ١٦٣، ٢٧٤، ٢٧٨، ٣٢١، ٣٢٤.

وفى تسع مرويات شعرية (٩) فى سياق **الفخر** – الامالى، الجزء الاول : ٤٤، ١٠٨، ٢٥٥، ٢٦٥. والجزء الثانى : ١٢٣، ١٦٢، ٢٢٤، ٢٢٥، ٣٠١.

وفى ثمان مرويات شعرية (٨) فى سياق **المديح** – الأمالى، الجزء الأول : ٣٠، ٥٠، ٦٣، ٨٦، ٢٤٣، ٢٤٧، ٢٤٨. والجزء الثانى : ٢٠٣.

وفى سبع مرويات شعرية (٧) فى سياق **القيم والمثل** – الأمالى، الجـزء الأول : ٣٩، ٧٣، ١٢٧. والجزء الثانى : ٢٠٢، ٢٢٤، ٢٣٢، ٣١٩.

وفى ست مرويات شعرية (٦) فى سياق **الحنين**–الأمـالى، الجـزء الأول: ١٠٠، ١٢٣، ١٢٤، ١٨٦، ٢٨٢.

وفى مرويتين شعريتين فقط فى سياقات : **الوصـف** – الأمـالى، الجـزء الأول : ١١٢، ١٧٧. **والهجاء** – الأمالى، الجزء الأول: ٢٧٩. والجزء الثانى : ١٠٦. **والتحسر** - الأمالى، الجزء الثانى : ٣٦، ١٦٣.

وفـى مرويـة واحـدة فقـط فـى سـياقى : **الحكمــة** – الأمــالى، الجـزء الثـانى : ٥٥. **والاجتماعيات** – الأمالى، الجزء الثانى : ١٤٢.

(٤٥) الأمالى، الجزء الثانى : ١٠٦، ١٠٧.

(٤٦) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٩.

(٤٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٢، وانظر ديوان جميل : ٦٣.

(٤٨) راجع القوالب اللفظية عند محمد العبد، ابداع الدلالة فى الشعر الجاهلى : ١٠٢.

(٤٩) يظهر الأمر فى خمس وعشـرين مرويـة شـعرية (٢٥) فـى سياق **الغزل** – الأمـالى، الجـــــزء الأول : ٢٢، ٤٣، ٤٦، ٥٠، ٧٠، ٧٨، ٨٨، ١٠١، ١٣١، ١٤٠، ١٥٠، ١٦٧، ١٩١، ٢٠٤، ٢٢٤. والجزء الثانى : ٣٣، ٥٠، ٦٢، ٦٤، ٨٢، ١٠٧، ١٢٤، ١٤٠، ١٦١، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٦.

وتسع عشرة مروية شعرية (١٩) فى سياق **القيـم والمثـل** – الأمـالى، الجزء الأول : ٣١، ٣٩، ٧٣، ٧٨، ٢٥٣. والجـزء الثـانى: ٤٥، ١٢٨، ١٣٦، ١٦٥، ٢٠٤، ٢٣٠، ٢٣١، ٢٣٤، ٣٠٤، ٣٠٥، ٣١٢، ٣١٩.=

= وفى اثنتى عشرة مروية شعرية (١٢) فى سياق **الفخر** - الأمالى، الجزء الأول: ١١، ١٤، ٣٥، ٤٤، ١٠٨، ٢٥٦، ٢٥٩، ٢٧٠. والجزء الثانى : ١٢٣، ١٢٩، ١٣٧، ٢٠٨.

وفى ثمان مرويات شعرية (٨) فى سياق **الرثاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٤٠، ٢٧٥. والجزء الثانى : ٨٤، ١٠٤، ١٤٣، ١٥٩، ٢٧٨، ٣٢٤.

وفى خمس مرويات شعرية (٥) فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ٥١، ٥٣، ٦٩. والجزء الثانى: ١٥٤، ١٧٥.

وفى أربع مرويات شعرية (٤) فى سياقى : **الحنين** - الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ١٣١، ١٣٢، ٢٨٢. **والهجاء** - الأمالى، الجزء الثانى : ١٠٦، ١٠٧، ١٤٣، ٢٢٦.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياقات : **الوصف** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٥٥، ٢٦٨. والجزء الثانى : ٢٠٦. **والحكمة**- الأمالى، الجزء الأول : ١٧٠. والجزء الثانى : ٣٦، ٢٢٣. **والتحسر** - الأمالى، الجزء الأول : ١٦١. والجزء الثانى : ٣٦، ١٨٣.

وفى مروية واحدة فقط فى سياق **الاجتماعيات** - الأمالى، الجزء الثانى : ١١٩.

(٥٠) يظهر النهى فى خمس عشرة مروية شعرية (١٥) فى سياق **القيم والمثل** - الأمالى، الجزء الأول : ٣٩، ٧٣، ٧٨، ٩٣. والجزء الثانى : ٤، ١٦٥، ١٩٠، ٢٠٢، ٢٠٤، ٢٠٧، ٢٣٥، ٢٧٩، ٣٠٥، ٣١٩.

وفى ثمان مرويات شعرية (٨) فى سياقى : **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٢، ١٦٦، ١٦٧. والجزء الثانى : ٦٣، ٧٥، ١٠٩، ١١٣، ٣١٥. **والفخر** - الأمالى، الجزء الأول : ٣٥. والجزء الثانى : ١٢٢، ١٢٣، ١٣٧، ١٥٨، ١٦٢، ١٧٠، ٢٧٤.

وفى سبع مرويات شعرية (٧) فى سياق **الرثاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٤٠. والجزء الثانى : ٧٣، ٩٥، ١١٩، ١٤٤، ٣٢٤.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ٨٦، ٢٤٧، ٢٤٨.

وفى مرويتين شعريتين فى سياق **الهجاء** - الأمالى، الجزء الثانى : ١٩٨، ٢٢٦.

وفى مروية واحدة فى سياق **الحكمة** - الأمالى، الجزء الثانى : ٢٢٣.

(٥١) راجع فى دلالات الأمر والنهى، طاهر حمودة، دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٨٣م : ٦٩ - ٧١، ٨٠ - ٨١.

(٥٢) عبد القادر القط، فى الشعر الاسلامى والأموى : ١٤١.

(٥٣) عبد القادر القط، فى الشعر الاسلامى والأموى : ١٤١.

[٥٤] راجع، نجيب البهبيتى، تاريخ الشعر العربى : ٢٩٤، ٢٩٥، ٣١٢، ٣١٣.

[٥٥] راجع عثمان موافى، التيارات الأجنبية فى الشعر العربى : ٣٥٣ - ٣٦٦.

[٥٦] المصدر السابق : ٣٦٦ - ٣٨٣.

[٥٧] الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٨ - راجع ديوان ابن الرومى، تحقيق حسين نصار ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١١٩٩٣م : جـ ٢ ص ٦٤٤.

[٥٨] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٢.

[٥٩] راجع عثمان موافى، فى نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم، ط دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م، الفصل الخاص باللغة ص ٨٧ - ١٠٥.

الفصل الثاني :

الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية[1] فى جوهرها، تشكيل لغوى، يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس فى مقدمتها، من خلال عملية اختيار غير واعية، تفوق سلطان العادة[2]، على نحو لا تكون الصورة فيه مجرد تسجيل فوتوغرافى للأشياء، وإنما تصبح «تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة»[3].

ويذهب بعض الدارسين المعاصرين إلى أن «التصوير فى الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ والشاعر المصور حين يربط بين الأشباه يثير العواطف الأخلاقية والمعانى الفكرية... فالصورة منهج فوق المنطق- لبيان حقائق الأشياء»[4].

وتلعب الصورة دورًا بالغ الخطورة بين عناصر الأداء الفنى فى الشعر، فالقصيدة تعد صورة شعرية مركبة من مجموعة الصور الشعرية الأخرى. وهى (الصورة) ليست «حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر، فهى التى تحرر الطاقات الشعرية الكامنة فى العالم والتى يحتفظ بها النثر أسيرة لديه»[5].

ويمكن لنا (إذا تجاوزنا المفهوم الشائع الذى يحصر دور الصورة فى تجسيد الأشياء المجردة، وتحويل ما هو معنوى إلى ما هو حسى) أن نمحور وظيفة الصورة فى اتجاهين أساسيين :

الأول -اتجاه فنى يركز على عبور اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية عن طريق تجاوز المستوى اللغوى الأول لدلالة الكلمة أو العبارة، والتحول إلى مستوى لغوى آخر تحمل فيه الكلمة أو العبارة دلالة ثانية يصعب أداؤها على المستوى الأول. أى أن وظيفة الصورة فى هذا الاتجاه تظهر فى تلك المثيرات الوجدانية التى يخلقها ابتعاد الشاعر عن القوانين المعجمية للغة بجمودها الذى لا يثير فى المتلقى سوى مشاعر باردة ومحايدة.

ويمكن القول بعبارة أخرى إن الوظيفة الشعرية للصورة على هذا المستوى تكمن فى التوتر القائم بين سلبية دلالة المطابقة، وإيجابية دلالة الإيحاء على مستوى البناء اللغوى للصورة[6].

والثانى - اتجاه قصدى اجتماعى يركز على الدور الذى تلعبه

الصورة بوصفها «إحدى الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه، ويدفعها إلى فعل أو انفعال، يتلاءم مع الجانب النفعى المباشر للشعر. أو تكون الصورة إحدى الوسائل التى يظهر بها الشاعر براعته الحرفية، فيبهر بطرافة صوره المستمعين، ويستحوذ على إعجابهم بدقة وصفه وبراعته فى محاكاة الأشياء»(٧) .

ويجب علينا قبل الدخول إلى عالم الصورة الشعرية فى مقطعات وقصائد الأمالى؛ أن نشير إلى ملحظين هامين :

أولهما – أن كثيرًا من دارسى البلاغة يذهبون إلى أن الصورة الشعرية تتخذ أكثر من شكل أدائى متنوعة بين التشبيه، والكناية، والرمز، والتصوير الترسلى أو التصوير بالحقيقة؛ إلا أنها تأخذ شكلها الناضج عن طريق الاستعارة، حتى إنه كثيرًا ما يطلق لفظ الاستعارة عندهم للتعبير عن مفهوم الصورة الشعرية، على أساس من «أن لفظ الاستعارة، إذا حسن إدراكه، قد يكون أهدى من لفظ الصورة، وأن الصورة –إذا جاز الحديث المفرد عنها– لن تستقل بحال ما عن الإدراك الاستعارى»(٨) .

وثانيهما – أن الصورة الشعرية تعد اليوم أهم ما يشغل دارسى النص الشعرى، سواء أكانوا من النقاد، أم اللسانيين، أم الأنثروبولوجيين، أم علماء النفس، وغيرهم؛ الأمر الذى أدى إلى تنوع النظريات والتأويلات المتعلقة بالصورة على نحو يدفع البحث إلى القيام بعملية انتقاء للاتجاه الذى يمكن أن يعتمد عليه ويسير على هدى منه فى درسه للصورة الشعرية(٩) .

ولقد ارتأى البحث أن يتناول الصورة فى قصائد الأمالى ومقطعاته فى إطار من تصور رومان جاكبسون للنوعين الرئيسين للعلاقة التى تربط بين الموصوف (أيًا كان) وصورته؛ وهما: علاقة التشابه، وعلاقة التداعى.

وتقوم **علاقة التشابه** على إحداث نوع من التقارب بين الموصوف والصورة الواصفة له لارتباطهما عن طريق التشبيه؛ على الرغم من انفصالهما فى عرف التجربة البشرية، إذ إن كلا منهما ينتمى إلى نظام دلالى مستقل على ما نرى فى التشبيه والاستعارة.

أما **علاقة التداعى**، فتقوم على إحداث نوع من التقارب بين

الموصوف والصورة الواصفة لارتباطهما ارتباطًا عضويًا؛ إذ إنهما يرجعان معًا إلى أصل واحد، أو ينتميان إلى نظام دلالى واحد، على ما نرى فى الكناية.

ويمكن الخروج من ذلك كله بأن علاقة التشابه تعمل على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين، بينما تؤسس علاقة التداعى على التقريب بين لوحتين مختلفتين من نظام واحد[١٠] .

وغنى عن الإبانة ملاءمة هذا التصور لدراسة الصورة فى الشعر العربى القديم، وذلك لاتساقه فى أسسه ومظاهره مع النظريتين الأساسيتين للصورة فى البلاغة العربية القديمة، وهما : **النظرية الإبدالية** التى تبنى على استبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية على أساس علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية؛ **والنظرية التفاعلية** التى تبنى على التفاعل أو التوتر بين بؤر المجاز وبين الإطار المحيط بها على أساس من ادعاء دخول المشبه فى جنس المشبه به[١١] . فضلاً عن تأويل كثير من النقاد والباحثين المعاصرين للصورة على أساس من مجازيتها، كإحسان عباس الذى يأول الصورة على أنها جميع الأشكال المجازية[١٢] .

وعلى ذلك فإن دراسة مبحث الصورة فى هذا الفصل، ستدور أساسًا على قراءة النوعين البلاغيين الرئيسين لعلاقة التشابه، وهما : التشبيه والاستعارة.

التشبيه :

حظى التشبيه[١٣] بعناية النقاد والبلاغيين القدماء لما له من عظيم الشأن عند الشعراء العرب. يقول المبرد : «والتشبيه جارٍ كثيرٌ فى كلام العرب، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم، لم يُبْعِدْ»[١٤] . وهم قد اتخذوا من التشبيه مقياسًا للمفاضلة بين الشعراء، يقول القاضى الجرجانى : «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالةِ اللفظ واستقامته، وتُسلّم السَّبقَ فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ

بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[١٥] . فكان رأى بعض البلاغيين القدماء، وهم أصحاب الاتجاه المحافظ المستمسكون بعمود الشعر، أن الاستعارة أقل قدرا من التشبيه، لأنها تتجاوز، بالنسبة لهم، حدود العقل، وما يقتضيه من أحكام منطقية؛ ولأن عناصر الواقع الخارجى، أو طرفى الصورة، تبقى واضحة متمايزة فى التشبيه، ولا تندمج مع بعضها فى كيان واحد، كما هو الحال فى الاستعارة التى تتداخل فيها الماهيات، وتتحطم فيها الحدود المائزة بين طرفى الصورة.

ولم يكن التشبيه عند هؤلاء النقاد والبلاغيين أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية وحسب، بل كان وسيلة من وسائل تقريب المعنى وإيضاحه، وحفظ المعارف والحقائق والتجارب التى خاضتها الأمم، يقول ابن طباطبا العلوى : «فالعرب أودعت أشعارها من الأوصاف، والتشبيهات، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها. فشبهت الشىء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما ذهبت إليه فى معانيها التى أرادتها»[١٦] .

وإذا كانت تعريفات القدماء للتشبيه تلتقى فى معظمها، حول حقيقة واحدة؛ وهى أنه إشراكُ أمرٍ لأمر فى معنى[١٧] ، أو أنه إلحاق أمر بأمر فى معنى مشترك بأداة لغرض[١٨] ؛ فإن الوضوح كان هو الغاية المثلى للتشبيه عندهم حتى ليذهب الرمانى إلى أن التشبيه البليغ، هو إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف[١٩] .

والتشبيه فى مفهومه الجمالى، تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعورى أو الفنى الذى عاناه الشاعر فى أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفى التشبيه، مقارنة ليس من شأنها أن تفضل أحد الطرفين على الآخر، وإنما تقصد إلى الربط بينهما فى حال أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحال الشعورية، أو القيم الجمالية التى امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على تصويره التشبيهى. «والبراعة هنا ليست فى اختيار مشبهٍ به لمشبهٍ ما، ولكن فى اختيار مشبهٍ بعينه دون غيره، وربطه بمشبه به بعينه دون غيره؛ يضفى

على المشبه روعة وجمالا، ليتم نوع من العطاء المتبادل . المشبه به يعطى للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به، فيكونان صورة لاهى المشبه وحده، ولاهى المشبه به وحده، بل هى شىء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض فى هيئة تشبيه»[٢٠] .

الا أن التشبيه لا يعنى المزج الكامل بين طرفى علاقته، مزجا يذيب خصائصهما؛ بل يعنى الانتقال من حال الى أخرى مع وضع الحالين فى مقابلة تجعل ما يكتنف المشبه به ينتقل إلى المشبه.

وعلى كل، فشعر المقطعات والقصائد فى الأمالى، يمثل على نحو واضح ما للصورة التشبيهية من اهمية بالغة فى الشعر العربى القديم، فيظهر التشبيه فى مائة وثمان وثلاثين مروية شعرية (١٣٨) بنسبة ٣٠,٩٤٪، اى ما يقرب من ثلث شعر المقطعات والقصائد فى الكتاب.

وهو ظاهر فى جميع السياقات المضمونية للشعر فى الأمالى[٢١] ، وإن كانت السمة اللافتة للنظر، ارتفاع نسبته إلى حد كبير فى سياق الوصف حتى تصل إلى ١٤,٤٩٪ بينما لا تزيد نسبة اتجاه القالى إلى اختيار الشعر فى هذا السياق على ٧,١٣٪.

إضافة إلى انخفاض نسبته إلى مستوى متدنى فى سياق القيم والمثل، فتصل إلى ٣,٦٢٪، فى حين أن نسبة اتجاه القالى إلى اختيار الشعر فى سياق القيم قد بلغت ١١,١٥٪.

وارتفاع نسبة استخدام التشبيه فى سياق الوصف ملحظ طبعى، يتفق وطبيعة شعر الوصف الذى يقوم فى الغالب على أساس من التشبيه، ومما يوكد ذلك كثرة شيوع التشبيه فى سياق مروية واحدة فى شعر الوصف، كما نجد فى قول الحمانى :

دِمَـــنٌ كـــأن رياضهـــا ... يُكْسَيْنَ أعـــلامَ المطـــارِفْ
وكأنمـــا غُدْرَانُهـــا ... فيهـا غُشُـورٌ فـى مصـاحف
وكأنمـــا أنوارُهـــا ... تهْتَـــزُّ بـــالرِّيح العواصـــف
طُـــرَرُ الوصـــائف يلتقيـــ ... ـــن بهـا إلى طُـــرر الوصـــائف
بـــانت ســواريها تمخّـضْ ... فـــى روَاعِدهـا القواصـــف

ثــم انــبرت سَــحًّا كبـــا كِيَــــةٍ بأربعـــــةٍ ذَوَارِفْ
وكــأن لمــــعَ بُرُوقِهـــا فى الجو أســـيـافُ المُثَاقِفِ(٢٢)

وكذلك فإن انخفاض نسبة استخدام التشبيه فى سياق شعر القيم والمثل ملحظ طبعى هو الآخر، لاعتماد الشعر فى هذا السياق على الترسل فى أداء الدفقة الشعورية، والتركيز على رسم لوحة تقريرية عامة، دون الاعتماد على الصور المجازية، لانشغال الشعراء عنها بالطرح الفكرى الذى يجهدون فى إبرازه على قدر كاف من الوضوح والجلاء.

والقراءة معنية هنا بدرس طبيعة العلاقات التى تقيمها الصورة التشبيهية بين الموصوفات والصور الواصفة لها، أى درس العلاقات الرابطة بين طرفى هذه الصورة (المشبه، والمشبه به)؛ للوقوف على الاتجاه الغالب على عملية التصوير التشبيهى فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده.

وطرفا الصورة الشعرية (التشبيه وغيره) ينتمى كل منهما، أيًّا كانا إلى إحدى دائرتين : دائرة المحسوسات، أو دائرة المجردات. والصورة الشعرية موزعة دائمًا على هاتين الدائرتين، بحسب الدرجة التى تتجاذب فيها الدائرتان صور الشاعر وموضوعاته؛ وبحسب كيفية انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس، بحيث يمكن تَبَيُّنُ ما يميز صور شعر ما عن صور شعر آخر ودور كل منهما فى التعبير الشعرى.

فانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة فى نفس الدائرة كأن يصف محسوسًا بمحسوس، أو مجردًا بمجرد يسمى تعويضًا؛ بينمى يسمى تحويلاً انتقال الشاعر من نقطة تنتمى إلى دائرة، إلى أخرى تنتمى إلى دائرة ثانية، كأن يصف محسوسًا بمجرد (التجريد)، أو مجردًا بمحسوس (التجسيم).

والتعويض هو الدور الغالب على الصورة التشبيهية فى شعر مقطعات وقصائد الأمالى، وهو كثير فى هذا الشعر كثرة مفرطة، والأغلبية الساحقة منه يُعوِّضُ فيها محسوسًا بمحسوس، كما نجد فى قول مهلهل :

كأن كواكــب الجوزاء عُوذٌ مُعَطَّفَــةٌ علـــى رَبَــعٍ كســـيرِ
كـأن الجَـدْىَ فـى مَثْـاةِ ربـقٍ أســـيرٌ أو بمنزلــةِ الأســـيرِ

كأن النجم إذ وَلَّى سُــحَيرًا فِصَالٌ جُلْنَ فى يـومٍ مَطِيرِ(٢٣)

ومهلهل على ما يبدو، يستغل مظاهر الطبيعة مصدرًا واصفًا وكذلك موضوعًا موصوفًا، عدا البيت الثانى الذى لعب فيه الإنسان دور المصدر الواصف.

- أو قول يحيى بن طالب الحنفى :

أقولُ لموسى والــدوعُ كـأنها جــداولُ ماءٍ فى مسار بها تجرى (٢٤)

وطرفا الصورة ينتقلان هنا بين المظهر الإنسانى (دموع العين) كموضوع موصوف، والمظهر الطبيعى (جداول الماء) كمصدر واصف.

وليس لوصف المجرد بالمجرد فى شعر الأمالى غير حظ ضئيل لا يكاد يذكر، ومنه قول ابن الدمينة :

ولى نظرةٌ بعد الصدود من الهوى كنظرةِ ثكلى قد أُصِيبَ وحيدُها (٢٥)

أما **التحويل**، فلا يقف قارئ الأمالى منه إلا على وصف المجرد بالمحسوس على سبيل التشخيص، أو التجسيم. الصورة التشبيهية فى مثل هذه الحالة لا تعمل على وصف شيء من مظاهر الواقع المعاش، وإنما يتركز دورها فى وصف إحساس الشاعر، وما يعتمل بنفسه من انفعالات مختلفة، يعول على التجسيم أو التشخيص فى تقديمها على نحو مادى ملموس.

ومن ذلك تشبيه الشاعر لقلبه بالطير فى السياقات العاطفية، كالحنين فى قول يحيى ابن طالب الحنفى :

كـأنَّ فؤادى كلمـا مَـرَّ راكــبٌ جنـاحُ غُراب رام نهضًا إلى وكرِ(٢٦)

والغزل فى قول ورد بن ورد الجعدى :

كأن فؤادى كلمــا خِفْتُ رَوْعةً من البين بازٍ مـا يــزال ضَرُوبُ(٢٧)

ومنه تجسيمه لبعض القيم المعنوية المجردة كالأخلاق فى قول كعب ابن سعد الغنوى :

شيمٌ تَعَلَّقُ بالرجال وإنما ... شيم الرجال كهيئة الألوان[٢٨]

والمودة والحب، في قول قيس بن دريح :

وقد نشأتْ في القلب منك مودّةٌ ... كما نشأتْ في الرّاحتين الأصابعُ[٢٩]

وليس في شعر مقطعات وقصائد الأمالي شيء من التجريد (أي تصوير المحسوس بالمجرد) في التشبيه. وهذا يؤكد ميل القالي إلى ذلك الاتجاه النقدي المحافظ الذي شاع في القرن الرابع الهجري، وحرص على تأكيد وضوح التشبيه، والمقاربة فيه بين المشبه والمشبه به، وارتباطه بعالم المحسوسات[٣٠]. وكان اتجاه القالي إلى اختيار الشعر الذي تقوم الصورة فيه على التشبيه أكثر بكثير من اتجاهه إلى اختيار الشعر الذي تعتمد صورته على الاستعارة، ومال إلى الإكثار من الصورة التي يلعب فيها التشبيه دور التعويض بكل ما يتميز به من بساطة ووضوح، مقارنة بالصور التي يلعب التشبيه فيها دور التحويل بما له من من غنى وعمق – وفي ذلك كله دليل على التزام مختارات الشعر في كتاب الأمالي بطابع الشعر الغالب على العصور القديمة التي تعنى بالعقل وأحكامه، وتحد من الخيال وسطحاته، وهو ما تنوه عنه نقدنا العربي القديم في فكرة عمود الشعر[٣١].

وإن كان ذلك لا يعني أن القالي قد اتخذ موقفًا ضديا متعصبًا إزاء الاتجاه الفني المغاير (اتجاه المحدثين) الذي أطلق شعراؤه العنان لخيالهم الشعري، ولم يكبحوا جماحه؛ حتى اتهمهم بعض النقاد المحافظين بالغموض، والجنوح بالصورة عن مجراها الطبيعي في الفن التعبيري[٣٢] – فلقد روى القالي الكثير من أشعار أصحاب هذا الاتجاه المحدد، وخاصة بشارا[٣٣]، وأبا تمام[٣٤]، بل روى نماذج من أشعارهم التي اتهمها النقاد المحافظون بالغموض والإبهام لعدم وجود علاقة واضحة فيها بين طرفي التشبيه، كقول بشار بن برد :

وكأنّ رجْعَ حديثها ... قطعُ الرياض كسين زهرا

وكأن تحت لسانها ... هاروت ينفثُ فيه سِحْرا

وكــأنّها بَــــــرْدُ الشــرا ــبِ صفا ووافق منــك فِطرا[٣٥]

وربمــا أدرك القالى ما غفـل عنه نقاد عصــره من أن هذا اللــون من التصوير الذى تقوم فيه العلاقة بين المشبه والمشبه به على وحدة الأثر النفسى – لا يعد خروجًا «على الصياغة التعبيرية المألوفة للشعر العربى، أو ما اصطلح علـى تسميته بعمود الشعر... بقدر ما يعد تعديلاً لمساره، وتوجيهه وجهة صحيحة. وذلـك بـإحلال الواقـع النفسـى، مسـارا لهذه الصياغة، محل الواقع المادى الملموس»[٣٦] .

على أن أوفر أنماط التشبيه حظا فى مقطعات الأمـالى وقصـائده، مـا يعرف فى البلاغة العربية بتشبيه التمثيل[٣٧] ، وهو ما لا يكتفى فيه بالمقاربة بين عنصرين فى صورتيهما البسيطتين، بل يتجاوز ذلك إلى حال كل منهما وهيئته الخاصة؛ وكأن التشبيه فى هذه الحال يقارب بين الموضوع وصورته فى إطار مميز ومقيد لأحدهما أو كليهما. والفارق بين هذا اللون من التشبيه وغيره من ألوان التشبيه البسيطة، أن وجه الشبه بين الموضوع والصورة (المشبه والمشبه به) منتزع من مفرد فى البسيط ومن مركب فى التمثيلى؛ كقول عبد الرحمن بن حسان بن ثابت :

وعــاشٍ بعينيــه لمــا لا ينالُــهُ كســاعٍ برجليــه لإدراك طــائرِ
ومستنزلٍ حربًا على غير ثـروةٍ كمقتحمٍ فـى البحـر ليـس بمـاهرِ
وملتمــسٍ ودًّا لمن لا يــودُّهُ كمعتذرٍ يومًــا إلى غير عـاذرِ[٣٨]

فهو لا يقصد إلـى تشبيهِ مطلق العاشى بمطلق الساعى، أو مطلق المستنزل بمطلق المقتحم، أو مطلق الملتمس بمطلق المعتذر؛ وإنما يقصد إلى تشبيه كل واحد من هؤلاء فى حال محددة بقرينه على وضع خاص.

ومن ذلك قول ثعلبة بن موسى :

إن الشباب إذا ما الشيبُ حلَّ به كالغصن يصفَرُّ فيه ناعمُ الورَقِ[٣٩]

فالشباب لا يكون كالغصن المصفرورقة إلا إذا حل به الشيب فيتحكم فى الصورة قيد يحكم الموضوع، وقيد يحكم صورته.

ومنه قول كثير :

وإنـــى وتَهْيَامــى بعزّة بعد مـا تَخلَّيــتُ ممــا بيننـــا وتخلَّـــت

لكـــالمُرْتَجى ظِــلَّ الغمامــةِ كُلَّما تَبَوَّأ منهـــا للمَقِيل اضمحَلَّتِ[٤٠]

وهذه الصورة كسابقتيها قيد الشاعر فيها وصف حال تهيامه بصاحبته، بالمرتجى ظل الغمامة كلما أراد أن يقيل تحتها اضمحلت وانقشعت عنه – بأن تخلّى كل واحد منهما مما بينه وبين صاحبه.

وقارئ مثل هذه النمادج يلحظ أن اختلاف وجه الشبه فيها يرجع إلى تركيب صورة المشبه أو تمييزها على نحو مقيد لها، وتركيب صورة المشبه به على نفس النحو، مما يميز هذا اللون من التشبيه بشيء من العمق الذى ينخلع على المدلول فى التصوير الشعرى.

الاستعارة :

تبرز الاستعارة[٤١] بين أهم وسائل التعبير الشعرى بقدرتها على تصوير الأحاسيس الدفينة، وتجسيدها تجسيدًا يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالاً عميقا بها، لما تضفيه على التعبير الشعرى من حيوية ووضوح، واختصار، واجتناب لرتابة التعبير المباشر المألوف، فضلا عن قدرتها على التلوين الجمالى للأداء الفنى للشعر، حتى ليذهب هربرت ريد الى الاعتقاد بأننا «يجب أن نحكم على الشاعر من خلال قوة وأصالة استعاراته»[٤٢] ؛ بينما يجعلها ليتش مركزًا لفكرة الإبداع الشعرى[٤٣] ؛ ويعدها مندور خيوط نسيج البناء الشعرى[٤٤] .

وقديمًا، كان للاستعارة دور خطير فى العملية الإبداعية عند كثير من النقاد اليونان، وعلى رأسهم أرسطو، فقد اعتبروا «أن امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء، لأنها الشيء الوحيد الذى لا يلقن، وهى أيضًا سمة العبقرية الأصيلة»[٤٥] .

وإذا كان النقد العربى القديم، فى إطار نظرته العقلية لفن الشعر، يتخذ موقفا يعلى من شأن التشبيه على حساب الاستعارة – فإن ذلك لم يمنع عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى، من اتخاذ موقف معاكس يقدر فيه أهمية الاستعارة ودورها فى الصياغة الشعرية، ويرفعها فوق التشبيه[٤٦] .

وعلى الرغم من الأهمية البالغة التى حظيت بها الاستعارة فى أشعار المحدثين ممن عرفوا بشعراء البديع فى العصر العباسى(٤٧) – فإن من يقرأ كتاب الأمالى، يشعر بسيطرة التشبيه على الصورة فى مختارات القالى من القصائد والمقطعات، حتى على أشعار الذين عنوا بالاستعارة من شعراء هذا الاتجاه كبشار(٤٨)، ومسلم(٤٩)، وأبى تمام(٥٠). فلم تظهر الاستعارة إلا فى اثنتين وثلاثين مروية شعرية فقط (٣٢) بنسبة ٧,١٧٪.

وعلى الرغم من هذه النسبة الضئيلة فالاستعارة ظاهرة فى جميع السياقات المضمونية لشعر الأمالى فيما عدا سياق الاجتماعيات(٥١)؛ وإن كانت نسبة استخدامها تنخفض انخفاضًا شديدًا فى سياق الغزل، فتصل إلى ١٨,٧٥٪، فى حين أن نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر الغزل، تصل إلى ٣١,٩١٪ – بينما ترتفع نسبة استخدام الاستعارة ارتفاعًا كبيرًا فى سياق الرثاء حتى تصل إلى ٢٥٪ فى حين أن نسبة اتجاه القالى إلى اختيار شعر الرثاء لا تزيد عن ١١,١٨٪.

وربما كان انخفاض نسبة ظهور الاستعارة فى شعر المقطعات والقصائد الغزلية فى الأمالى أمرًا طبعيًا؛ فمعظم أصحاب هذا الشعر من الإسلاميين والأمويين الذين لم يعنوا بما فى الاستعارة من عمق وخصب فى الخيال(٥٢).

أما ارتفاع نسبة ظهور الاستعارة فى سياق الرثاء، فلا نجد تفسيرًا له فى غير طبيعة فن الرثاء نفسه، وتعبيره عن موقف الموت الذى هو، كالاستعارة، انتقال من وضع إلى آخر؛ فضلاً عما تتعرض إليه فكرة الموت من تناول لبعض الرؤى الغيبية مما يفتح المجال لإعمال الخيال ولو إلى حد ما.

وعلى كل، فقد ركزت تعريفات البلاغيين للاستعارة على أنها أسلوب من الكلام يكون فى اللفظ المستعمل فى غير ما وضع له فى الأصل لعلاقة المشابهة(٥٣) بين المعنى الحقيقى والمعنى المجازى. وهى عندهم ضرب من التشبيه حذف أحد طرفيه، إما المشبه (المستعار له) فتسمى استعارة تصريحية؛ أو المشبه به (المستعار) فتسمى استعارة مكنية(٥٤). إلا أن هذا

التشابه الذى يجمع بين الموصوف وصورته فى الاستعارة، تشابه يقوم على الاستبدال أو الانتقال بين المدلولات الثابتة للدوال المختلفة، على نحو من الالتحاق فيفضى إلى فناء أحد الطرفين (الموصوف أو وصورته) فى الآخر.

فإذا كنا فى قراءة التشبيه نقف أمام لوحتين متشابهتين تجتمعان معًا، فإننا حينما نتأمل الاستعارة، نجد أنفسنا بإزاء لوحة واحدة تحل محل لوحة أخرى وتقوم مقامها لعلاقة اشتراك وتشابه بينهما كما فى حالة التشبيه، إلا أن السياق الذى ترد فيه هذه اللوحة، على مستوى البنية السطحية للكلام، يحتم على القارئ استحضار لوحتين موجودتين على مستوى البنية العميقة. ومن ثم كانت الاستعارة أقدر على تحقيق التفاعل والتداخل والانسجام الدلالى بين الموضوع وصورته على نحو لا يحدث بنفس الثراء فى التشبيه؛ إضافة إلى قدرة الاستعارة على استيعاب عناصر التجربة الشعرية على تنوعها دون اعتداد بقيود الزمان والمكان والهيئة(٥٥).

فالاستعارة المثمرة هى التى تعتمد على الإدراك الحدسى فى الربط بين الظواهر المتباعدة، بل المتنافرة أيضًا، مع وضع الأشياء غير المتجانسة فى صورة واحدة مازجة بينها بشكل يجعلها متجانسة، أو تبدو كذلك على الأقل. والإدراك الحدسى هو مرتكز الصور الاستعارية وقوتها الفاعلة فى تلمس وجوه الشبه الخفية بين الأشياء، وكما يقول ريتشاردز، فإن «الاستعارة الحسنة، تتضمن الإدراك الحدسى لوجوه المجانسة، بين الأشياء المختلفة»(٥٦)

فعبقرية الشعر الإبداعية، بناء على هذا، تتجلى فى قدرة التصوير الاستعارى على الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء، من خلال الرؤية الخاصة للتجربة الشعورية.

ودارس الاستعارة يقف أمام عدد كبير من التصنيفات والتقسيمات التى اجتهد البلاغيون والنقاد واللغويون فى بحث الاستعارة على أساس منها(٥٧).

ولقد استقرت القراءة على تناول الاستعارة فى مقطعات الأمالى وقصائده، فى ضوء تقسيم ليتش لها على أربعة أنوع على أساس من الدلالة الموضوعية التى تتوقف على طبيعة الموضوع وصورته فى الاستعارة(٥٨).

الأول - الاستعارة التشخيصية أو المجسمة Concretive Metaphore :

وهى ما تنقل فيها صفات المحسوسات إلى المجردات ويتميز هذا النوع من الاستعارة بوفرة نماذجه فى شعر الأمالى (وخاصة ما كان جاهليًا أو إسلاميًا أو أمويًا). وفى ذلك ما يتفق مع بساطة الفكر الإنسانى، وبعده عن التعمق، الأمر الذى يميل بالتصوير غالبًا، إلى الرغبة فى تشخيص المجردات وتجسيمها فى التعبير الفنى.

ومن هذه الاستعارة قول الحسين بن مطير :

ولما مضى مَعْنٌ مضى الجود وانقضى وأصبح عرنينُ المكارمِ أجدعا(٥٩)

واستعارة العرنين للمكام كثيرة الدوران فى الشعر العربى؛ ولا يلعب تجسيم المكارم بإضافة العرنين المجدوع إليها، الدور الرئيس فى خلق شعرية هذه الاستعارة، وإنما يخلقها ما تستحضره الكلمة المنقولة (العرنين المجدوع) فى الذهن من سقوط ما كان سامقًا، وانكسار ما كان شامخًا.

ومنها قول الأفوه الأودى :

إن النجاء إذا ما كنت ذا نفر من أَجَّةِ الغىِّ إبعادٌ فإبعادُ(٦٠)

إذ تستدعى كلمة (أَجَّة) لدائرة الدلالة فى الذهن، صورة النار، فتشتعل بذلك العلاقة الشعرية الرائقة التى تجمع بين النار والغى فى لوحة واحدة، مفضية إلى فناء أحدهما فى الآخر.

ومن الاستعارة التشخيصية فى شعر الأمالى، البيت المنسوب إلى أسيد ابن عنقاء :

ولما رأى المجدَ اسْتعيرت ثيابُه تَرَدَّى رداءً سابغَ الذَّيْل وأتَزَر(٦١)

وتشخيص المجد بنقل الثياب المستعارة إليه ليس هو ما يلفت النظر فى هذه الاستعارة، وإنما تكمن القدرة الفاعلة فيها فى تلك العلاقة التى جعلنا الشاعر فى مواجهتها بين المجد بكل دلالته، وما تستدعيه كلمة الاستعارة (استعيرت ثيابه) فى الذهن من صورة إنسان سُلب ما كان يستره، وغير خاف ما فى هذه الاستعارة على بساطتها من إسقاط على الشاعر نفسه، وعلى الموقف التاريخى للأبيات(٦٢) .

الثانى-الاستعارة الإنسانية Humanizing Metaphore(anthropomorphic):

وهى ما تنقل فيها سمات، وطبائع، ومميزات إنسانية خاصة إلى غير الإنسان.

وقد تكون هذه الاستعارة تحويلية، كالاستعارة التجسيمية، ينتقل فيها الشاعر من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات، كما فى قول ابراهيم بن كُنيف النبهانى :

وقينا بعزم الصبر مِنّا نفوسنا فصحت لنا الأعراضُ والناسُ هُزّلُ(٦٣)

فهو يؤكد على عزة قومه عن طريق أنسنة الأعراض بنقل الصحة إليها.

وقول بكر بن النطاح، يمدح خربان بن عيسى :

كلُّ السيوف يرى لسيفك رهبة وتخافك الأرواحُ فى الأبدان(٦٤)

فأضفى تشخيص الأرواح، والسيوف؛، وخلع الخوف، والرهبة صفة إنسانية عليها - عمقًا نفسيًا واضحًا، وأصالة طاغية على العبارة الشعرية فى البيت.

ولا شك أن هذه الاستعارات التحويلية تضمحل فيها الحواجز الذهنية التى تفصل المحسوس عن المجرد، لتخلى السبيل أمام عالم واحد يتحرك فيه التعبير الشعرى بحرية كبيرة.

وقد تكون الاستعارة الإنسانية تعويضية، ينتقل فيها الشاعر من نقطة إلى أخرى فى نفس العالم، الا أنها تقوم أساسًا، كسابقتها، على الأنسنة؛ يقول بكر بن النطاح :

ملكٌ إذا أخذ القناة بكَفِّهِ وَثِقَتْ بشدّة ساعد وبنان(٦٥)

فالشاعر يخلع الثقة صفة إنسانية مميزة على القناة (محسوس جامد)، لتأكيد بأس الممدوح وقوته.

ومن ذلك قول مسلم بن الوليد أو أبى محمد التيمى، يرثى يزيد بن مزيد :

لتبكِ قُبَّةُ الإسلامِ لمَّا وَهَتْ أَطْنَابُها وهي العمودُ

ويبكك شاعرٌ لم يبقَ دهر له نَشَبًا وقد كسد القصيدُ(٦٦)

فهو يسند فعل البكاء الإنساني إلى قبة الإسلام، فيحمل العبارة الشعرية طاقات استعارية تعمق الإحساس بفاجعة فقد المرثي، ويسعى الى تأكيد هذا الإحساس بإعادة إسناد الفعل نفسه إلى شخصية إنسانية (الشاعر) فى البيت التالى.

وتقول ليلى بنت طريف فى رثاء أخيها :

أيا شجرَ الخابور مالك مورقا كأنك لم تجزعْ على ابن طريف(٦٧)

وكأن الشاعرة تطالب شجر الخابور، أن يتجرد من صفته النباتية، وأن يشاركها جزعها الإنساني على أخيها.

وواضح، على ما يظهر من النماذج السابقة، أن هذه الاستعارات الإنسانية، تشيع غالبًا بين شعراء العصر العباسى، وقد يرجع هذا على ما يبدو لى إلى أثر التيارات الأجنبية فى شعراء هذا العصر(٦٨) .

الثالث - الاستعارة الحيوية Animistic Metaphore :

وهى ما تنقل فيها سمات أو لوازم الكائنات الحية، لأشياء غير حية، وهى قليلة فى شعر الأمالى، ومنها ما نجد فى قول النظّار الفقعسى :

فإيَّاك والبغيَ لا تَسْتَثِرْ حَدِيدَ النُّيوبِ أطالَ الكُمُونا

ثوى تَحْمِلُ السُّمَّ أنيابُه وحالف لِصِبًّا منيعًا كَنِينا(٦٩)

واستعارة النيوب للسيف تستلزم استحضار صورة مفترس فى البيت الأول، بينما استعارة سم الأنياب له تستدعى صورة الأفعى فى البيت الثانى. واللافت للنظر هنا، أن الشاعر سعى إلى تأكيد بعد معين فى رسمه لتفاصيل الصورة الاستعارية فى هذين البيتين، حينما حرص على تكرار وصف الموضوع أو المستعار له وهو السيف بطول الكمون مباشرة فى البيت الأول، وعن طريق الدلالة الإيحائية للفعلين ثوى، وحالف؛ وما يتعالق معهما فى البيت الثانى؛ فلعبت هذه الصفة دورًا كبيرًا فى تعميق الإحساس بوحشية المستعار (المفترس فى البيت الأول، والأفعى فى البيت الثانى).

الرابع - الاستعارة الأسلوبية Synaesthetic Metaphore :

وهي ما يغلب عليها طابع جمالي دهني، وتقوم على التداخل الإحساسي بين حقلين دلالين شديدي الاختلاف.. ولا تكاد القراءة تقع على شيء منها في مقطعات الأمالي وقصائده، وهي نادرة جدًا في الشعر العربي بصفة عامة لأن الشاعر في هذه الاستعارة لا يقوم بتشكيل العلاقات بين الوحدات الدلالية فحسب، وإنما يعمل على اعادة ابتداعها(٧٠) .

وبإمكاننا أن نضيف إلى تقسيم ليتش قسمًا **خامسًا** يظهر بوضوح شديد في شعر الأمالي، وهو **الاستعارة التعويضية في نطاق المحسوسات**. ولهذه الاستعارة خمسة أشكال رئيسة من حيث طبيعة **الموضوع** (المستعار له)، وصورته (المستعار).

- **فمنها** ما تنقل فيه السمات الحيوانية إلى الإنسان، كقول أحدهم، وقد تزوج اثنتين:

فقلتُ أصيرُ بينهما خروفا   أُنعَّمُ بين أكرمِ نعجتين

فصرتُ كنعجةٍ تُضْحي وتُمْسي   تُداوَلُ بين أخبث ذئبتين(٧١)

ومستوى الصورة الظاهر أقرب مأخذًا، وداله أبين أثرًا في التركيب الاستعاري، نتيجة للتصريح بلفظ المستعار في هذين البيتين (نعجتين، وذئبتين).

- **ومنها** ما تنقل فيه سمات الجماد إلى الإنسان كالجمود والتضجر في قول أعربي سائل رجلاً حاجة فتشاغل عنه :

كدحت بأظفاري وأعملت معولي   فصادفت جلمودا من الصخر أملسا(٧٢)

- **ومنها** ما يجمع نقل الاثنين معًا، السمات الحيوانية والسمات الجمادية، إلى الإنسان، يقول حاطب بن قيس في رثاء عمرو بن حُمَمة الدوسي :

إلى مَرْمَسٍ قد حَلَّ بين ترابِهِ   وأحجارِهِ بدرٌ وأضْبَطُ ضَيْغَمُ(٧٣)

فأضفى بهاء البدر، وشجاعة السبع على المرثى معتمدا على وضوح التصوير الاستعارى فى حاله التصريحية.

- **ومنها** ما تنقل فيه سمات حيوانية معينة إلى أنواع أخرى من الحيوان، على ما نجد فى قول بعض بنى الحارث بن كعب :

وكادت تَطِيرُ الشَّوْلُ عرفانَ صوتِهِ ولم تُمس إلا وهى خائفةُ العَقْرِ[٧٤]

فاستعار الطيران للشول مستدعيا إلى الذهن صورة الطير، ليعمق فى نفس المتلقى الإحساس بالاضطراب الشديد الذى انتاب الشول حينما استمعت إلى صوت الضيف، وأيقنت أن لا مفر من العقر.

- **ومنها** ما تنقل فيه سمات جمادية معينة إلى لون آخر من الجماد، يقول عبيد :

حَلَّتْ عَزَالِيهِ الجَنُوبُ فَشجَّ واهيةَ خروقَهْ[٧٥]

فاستعارة العزالى والخروق للسحاب، تستحضر صورة المزادة إلى ساحة استقبال الصورة، بما فى ذلك من إيغال فى الغوص عليها، يرجع إلى خفاء لفظ المستعار، وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على القارئ أن يتخطى مرحلة إضافية فى العملية الذهنية التى يكتشف الصورة على إثرها.

وعلى كل، فإن باستطاعة القراءة أن ترد ضعف نسبة ظهور الاستعارة فى مختارات القالى الشعرية إلى تمثل هذه المختارات للتراث الشعرى عند العرب، وخاصة فى العصرين الجاهلى والأموى، والذى يغلب فيه التشبيه على الصورة الفنية، لاعتماده على المنطق العقلى وأحكامه، وبعده عن التأويل الخيالى الذى تتميز به الاستعارة، إضافة إلى أن طبيعة الموضوعات التى عالجتها أغلب المختارات الشعرية فى كتاب الأمالى، خارجة فى الأساس عن ذات الشاعر، وهمومه الشخصية المباشرة، مما جعلها أميل إلى التوسل بالتشبيه.

ولا شك فى أن هذين الملحظين دليل على ميل القالى إلى الذوق المحافظ فى اختيار النماذج الشعرية التى رواها فى أماليه.

الهوامش :

(1) راجع فى الصورة الشعرية، على سبيل المثال : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ط ٢ دار الأندلس، بيروت ١٩٨١م : ص ١٠٠ - ١٥٠. ومحمد غنيمى هلال، دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، ط دار نهضة مصر (د.ت) : ٥٧ - ١٠٩. وجابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، ط دار المعارف ١٩٧٧م: ص ٣٤٧ - ٤٢٣. وعثمان موافى، نظرية الأدب : ١٠٧ - ١٣٢، ودراسات نقدية، ط ٢ دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٩٧م : ١٦٥ـ ١٩٦. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى، ط دار المعارف ١٩٨١م : ص ٢٧- ٣٩. ونورمان فريد مان، الصورة الفنية، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأدب العراقية ع ١٦ ضمن كتاب مصطفى الصاوى الجوينى، البيان فن الصورة ط دار المعرفة الجامعية ١٩٩١م : ص ١٧٣ وما بعدها.

(2) راجع أ.أ. رتشاردز، مبادى النقد الأدبى الحديث، ترجمة محمد مصطفى بدوى، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣م : ٣١٤. وكمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلى، ط دار العلم للملايين ببروت ١٩٧٩م : ص ١٩. ومحمد مندور، فى الميزان الجديد، ط ٣ نهضة مصر (د.ت) : ١٢٤ - ١٢٩. وعز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب ط دار العودة، دار الثقافة ببيروت (د.ت)، مصورة عن ط دار المعارف بمصر ١٩٦٣م : ص ١٠٥.

(3) محمد زكى العشماوى، قضايا النقد الأدبى المعاصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥م : ص ١٠٨.

(4) مصطفى ناصف، الصورة الادبية : ٨.

(5) صلاح فضل، نظرية البنائيه فى النقد الأدبى، ط مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٩٢م : ص ٣٥٦.

(6) راجع جان كوهين بنية اللغة الشعرية، ترجمة الولى والعمرى : ١٩٤ - ٢١٥. وترجمة أحمد درويش (بناء لغة الشعر) : ٢٢٨- ٢٥٠.

(7) جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى : ٣٦٧، ٣٦٨.

(8) مصطفى ناصف، الصورة الادبية : ٥.

(9) راجع محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، ط ٣ المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ١٩٩٣م: ص ٨١.

(10) Roman Jackobson, Essai de Linguistique Générale, Trad. de l'anglais Nicolas Ruwet, Paris 1963 p. 61 - 67.

(١١) راجع فى النظريتين، الإبدالية والتفاعلية،أسسهم وموقف البلاغة العربية منهما؛محمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعرى:٨٢- ٨٧.

(١٢) إحسان عباس، فن الشعر ط ١ بيروت ١٩٥٥م. على أن مفهوم الصورة الشعرية عند نقادنا المحدثين لم يقف عند حدود التأويل المجازى وحسب، بل فهم بعض هؤلاء النقاد الصورة الشعرية فهمًا عامًا مشتملاً على الصور الحركية واللونية والسمعية والنفسية، وغير ذلك من صنوف التصوير الفنى التى لا تقوم على المجاز. راجع فى ذلك عرض أحمد عبد السيد الصاوى لآراء النقاد العرب المعاصرين؛ فن الاستعارة، دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد. مع التطبيق على الأدب الجاهلى. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩م : ص ٢٦٤ - ٢٧٥.

(١٣) راجع فى التشبيه : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية : ٤٦ - ٧٢. وجابر عصفور، الصورة الفنية : ١٨٨ - ٢١٦، وعثمان موافى، فى نظرية الأدب ١١٤ - ١١٧؛ ودراسات نقدية : ١٧٦ - ١٨٢. ورجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف ١٩٧٧م : ص ١٦٢ - ١٨٠. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى : ١٤٨ - ١٥٤. ومنير سلطان، البديع فى شعر المتنبى، ط منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٩٣م : ص ٨٣ - ١١٤، ١١٩ - ١٢١.

(١٤) المبرد، الكامل : ٣ / ٩٣.

(١٥) القاضى الجرجانى، الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلى البجاوى، المكتبة العصرية بيروت - صيدا (د.ت) مصورة عن طبعة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٦م : ٣٣، ٣٤.

(١٦) ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط ٣ منشأة المعارف الاسكندرية (د.ت) : ٤٨، وتحقيق عبد العزيز المانع، ط ١ دار العلوم العربية للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٥م : ١٥.

(١٧) الخطيب القزوينى، التلخيص، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى بيروت (د.ت):٢٣٨.

(١٨) أحمد مصطفى المراغى، علوم البلاغة، المكتبة العربية القاهرة (د.ت) : ٢١٨.

(١٩) الرمانى، النكت فى إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، ط ٣ دار المعارف ١٩٩١م : ص ٨١.

(٢٠) منير سلطان، البديع فى شعر المتنبى : ١١٩.

(٢١) يظهر التشبيه فى ست وأربعين مروية شعرية (٤٦) فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول : ١٥، ٣٢، ٤٣، ٥٠، ٦٦، ٨٤، ١١٨، ١٣٦، ١٤٢، ١٢٨، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٤، ١٦٥، ١٨٣، ١٨٤، ١٩٥، ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨،٢١٩،٢٧٥.=

=والجـزء الثـانى : ٥، ١٠، ٢٠، ٢٤، ٤٠، ٤٩، ٥٦، ٦١، ٦٢، ٧٦، ٨٢، ١٠٧، ١٦٥، ٢٥٧، ٢٦٧، ٢٨١، ٢٩٣، ٣٠٦، ٣١٢، ٣١٤.

وفى أربع وعشرين مروية شعرية (٢٤) فى سياق **الفخر** - الأمـالى، الجزء الأول : ١٢، ٤٨، ٦٨، ٨١، ٨٥، ٢٦٠، ٢٦٥ ٢٦٩، ٢٨١. والجزء الثانى : ٣، ٨٨، ٩٢، ١٠١، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٩، ١٣٧، ١٧٠، ١٧٣، ١٨٩، ٢٢٤، ٢٦٧، ٢٧٤.

وفى عشرين مروية شعرية (٢٠) فى سياق **الوصف** - الأمالى، الجرء الأول : ١١١، ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٣٩، ٢٦٨، ٢٨٠. والجـــزء الثـــانى : ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٤، ٢٦٣.

وفى اثنتى عشرة مروية شعرية (١٢) فـى سـياقى **الرثـاء** - الأمـالى، الجزء الأول : ١٢٧، ٢٦١، ٢٧١، ٢٧٥. والجـزء الثـانى: ١، ٢، ٧٢، ٨٥، ١٠٤، ١٤٤، ١٤٧، ٣٢٣. **والمدح** - الأمالى، الجزء الأول : ٤١، ٤٥، ٥٠، ٢٣٧، ٢٣٨، ٢٤٧، ٢٤٨. والجزء الثانى : ٣، ١٥٤، ١٧٥، ٢٧١، ٢٩٠.

وفى ثمـان مرويـات شـعرية (٨) فـى سياق **الهجـاء** - الأمـالى، الجزء الأول : ٨٥، ٢٧٩. والجزء الثانى : ١٠٦، ١٠٧، ١٣٦، ١٤٣، ١٩٧، ٢٣٢.

وفى خمس مرويات شعرية (٥) فى سـياقى **القيم والمثـل** - الأمـالى، الجزء الأول : ٢١٠، ٢٧٤. والجـزء الثـانى : ١٨٢، ١٩٠، ٢٠٤. والحنيـن - الأمـالى، الجـزء الأول: ٩٩، ١٠٩، ١١٧، ١٢٣، ١٣٢.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياق **الحكمـة** - الأمـالى، الجزء الأول : ٢٥٢، والجزء الثانى : ٣٥، ٢٢٣.

وفى مرويتين شعريتين فى سياق **التحسر** - الأمالى، الجزء الثانى : ١٨٣، ١٨٩.

وفى مروية واحدة فقط فى سياق **الاجتماعيات** - الأمالى، الجزء الأول : ١٦٧.

[٢٢] الأمـالى، الجـزء الأول : ١٧٧. وراجـع الجـزء الأول : ١٧٧، ١٧٨، ١٨٠، ٢٠٨، ٢٢٧، ٢٣٣، ٢٦٨. والجزء الثانى : ٢٠٥، ٢٣٧.

[٢٣] المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٣٠.

[٢٤] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٢٣.

[٢٥] المصدر السابق، الجزء الأول : ٤٣.

[٢٦] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٢٣.

[٢٧] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٦٢.

[٢٨] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣١٢.

[٢٩] المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣١٤.

(٣٠) راجع : ابن طباطبا العلوى، عيار الشعر، تحقيق زغلول : ٥٢ - ٥٥، تحقيق المانع: ١٩ - ٢٤. والآمدى، الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد احمد صقر، ط ١ دار المعارف ١٩٦١م : ١ / ٨، ٣٨١، ٣٨٢. والقاضى الجرجانى، الوساطة : ٣٣، ٣٤. والمرزوقى، شرح ديوان الحماسة : ١ / ٩-١١. وحازم القرطاجنى، منهاج البلغاء : ١١١. وعثمان موافى، فى نظرية الأدب : ١١٤، ١١٥.

(٣١) راجع : إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ط ٥ دار الثقافة بيروت ١٩٨٦م : ٣٩٨ - ٤١٠.

(٣٢) راجع عثمان موافى، الخصومه بين القدماء والمحدثين : ١٧٠، ١٧١.

(٣٣) راجع الأمالى، الجزء الأول : ٨٣، ٨٤، ٩٩، ١٠٠، ٢٢٦، ٢٢٨. والجزء الثانى : ٥٧، ٦١، ٢٦٣ ٢٨٧.

(٣٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٦٤، ١٧٩، ١٨٠، ٢٢٩. والجزء الثانى : ٥٦.

(٣٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٤. وانظر الأبيات فى ديوان بشار بن برد، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ط لجنة التأليف والترجمة ١٩٥٤م : جـ ٤ ص ٧٠، والبارودى، مختاراته، حققها وشرحها مجموعة من الباحثين، أشرف عليها وراجعها محمد مصطفى هدارة (الجزء الرابع بتحقيق جمال غباشى غنيم)،ط مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعرى بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م : جـ ٤ ص ٣١٧، وروايتهما : برجع حديثها. وانظر تحليل عثمان موافى للابيات، ووقوفه على وحدة الأثر النفسى بين طرفى الصورة فيها، فى نظرية الأدب : ١١٦، ١١٧.

(٣٦) عثمان موافى : الخصومة بين القدماء والمحدثين : ١٧٠، ١٧١.

(٣٧) راجع : عبد القاهر الجرجانى، اسرار البلاغة، تحقيق هربرت ريتر، ط ٢ مكتبة المتنبى، القاهرة ١٩٧٩ م : ص ٨٤ - ١٣١. والخطيب القزوينى، الإيضاح : ٣٧١ - ٣٧٣. وعثمان موافى، دراسات نقدية : ١٧٦ - ١٨٢.

(٣٨) الأمالى، الجزء الأول : ٢٥٢. وانظر : سمط اللآلى : ١ / ٥٦٨.

(٣٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ١١١.

(٤٠) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٠٩. وراجع ديوان الشاعر : ٩٥ - ١٠٣.

(٤١) راجع فى الاستعارة : مصطفى ناصف، الصورة الأدبية : ٧٤ - ١٥٠. وعثمان موافى، فى نظرية الأدب : ١١٨ -- ١٢٤. وجابر عصفور، الصورة الفنية : ٢١٦- ٢٦٨. ورجاء عيد، فلسفة البلاغة : ١١١ - ١٥٩. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى : ١٥٤ - ١٦٢. وأحمد عبد السيد الصاوى، فن الاستعارة: ١٧ - ٢٨. ومنير سلطان، البديع فى شعر المتنبى: ٣٠٧ - ٣٣٧.

[٤٢] جون مدلتـون مـرى، الاسـتعارة، ترجمـة عبـد الوهـاب المسـيرى، م المجلـة ع ١٧٢ إبريل ١٩٧١م : ص ٤٢.

[٤٣] راجـع Geoffrey N Leech, A Linguistic Guide to English Poetry, William Clowes (Beccles Ltd.), London. 1980, p. 150

[٤٤] راجع محمد مندور،النقد المنهجى عند العرب،ط دار نهضة مصر (د.ت):٣٠٠، ٣٠١.

[٤٥] جون مدلتون مرى، الاستعارة، ٤٢.

[٤٦] راجع عبد القاهرة الجرجانى، أسرار البلاغة : ٢٣١.

[٤٧] راجع عثمان موافى، دراسات نقدية : ١٩٠، ١٩١.

[٤٨] راجع الأمالى، الجزء الأول : ٨٤.

[٤٩] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٦٧، ٢٧٦.

[٥٠] المصدر السابق، الجزء الأول : ١٦٤. والجزء الثانى : ٥٦.

[٥١] تظهر الاستعارة فى ثمان مرويات شعرية (٨) فـى سياق **الرثـاء** – الأمـالى، الجزء الأول : ٢٧٥. والجزء الثانى : ٨٤، ١٤٤، ٢٧٤، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

وفى سـت مرويـات شـعرية (٦) فـى سـياق **الغـزل** – الأمـالى، الجـزء الأول : ١٥٦، ١٨١. والجزء الثانى : ٢٦٢، ٢٨٧، ٣٠٩، ٣١٤.

وفى خمـس مرويـات شـعرية (٥) فـى سياق **الفخـر** – الأمـالى، الجزء الأول : ٤٧، ٢٦٥. والجزء الثانى: ١٣٧، ٢٢٥، ٣١٨.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فـى سياق **القيم والمثـل** – الأمـالى، الجزء الأول : ١٢٨، ٢١٠. والجزء الثانى : ٢٠٧.

وفـى مروبتيـن شـعريتين فـى سـياقات:**المـدح** – الأمـالى، الجـزء الأول : ٢٣٥، ٢٣٧.**والحنين** – الأمالى، الجزء الأول:٩٩، ١٢٤.

والهجاء – الأمالى، الجزء الأول:٨٥.والجـزء الثـانى : ١٥٩. **والحكمـة** – الأمـالى، الجزء الأول : ١٧١. والجزء الثانى : ٣٦.

وفـى مرويـة واحـدة فقط فـى سياقى : **الوصــف** – الأمـالى، الجـزء الأول : ١٧٨. **والتحسر** – الأمالى، الجزء الثانى : ٣٦.

[٥٢] راجع فى إهمال الغزلين الإسلاميين والأمويين للتعبـير الاسـتعارى : شـكرى فيصـل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام : ٢٧٢. وعبد القادر القـط، فـى الشـعر الإسـلامى والأموى : ١٤٣، ١٤٤، ١٦٤.

[٥٣] وقد يكون التجـاوز فـى أحيـان نـادرة، هـو العلاقـة الرابطـة بيـن الموضـوع وصورتـه فـى الاستعارة، راجع فى ذلك :=

- R Jackobson, Problémes du Langage, Coll. Diogène. N R.F., 1966, p 34.

(٥٤) راجع : الخطيب القزويني، الإيضاح : ٤٠٧ - ٤٣٧.

(٥٥) راجع : جابر عصفور، الصورة الفنية : ٢١٦ - ٢٢٣. ويوسف مسلم ابو العدوس، النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت، الحولية الحادية عشرة. الرسالة السادسة والستون، ١٩٩٠م : ص ١٧ - ٢١.

(٥٦) ويجب ملاحظة أن البلاغيين العرب قد سبقوا إلى الاعتقاد بأن الصورة البيانية سواء أكانت استعارة أم تشبيه، ترتبط بالعالم المادى المحسوس. راجع : عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة : ٢٢٠، ٢٢١، وعثمان موافي : في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم : ١٠٩ - ١٣٢.

(٥٧) منهم من يقسمها على أساس من المستعار، فأطلقوا على الاستعارة التي يصرح في صوعها بلفظ المستعار، استعاره تصريحية، بينما التي يستغني عن لفظة فيها، ويقتصر على شيء من لوازمه، نسمى استعارة مكنية. ومنهم من يقسمها على اساس من المتعلقات بطرفي الاستعارة. فيسمى الاستعارة التي خلت من ملائمات المستعار له والمستعار، استعارة مطلقة؛ والتي ذكر معها ملائم المستعار له فقط، الاستعاره مجردة؛ والتي ذكر معها ملائم المستعار فقط، استعارة مرشحة. ومنهم من يقسمها على أساس اللفظ الذي جرت فيه، فإذا كان جامدًا كانت الاستعارة أصلية، وإذا كان مشتقًا كانت الاستعارة تبعية. الخطيب القزويني، الإيضاح : ٤١٨ - ٤٣٧.

(٥٨) Geoffrey, N.Leech, A Linguistic Guide to English Poetry, p. 158.

(٥٩) الأمال، الجزء الأول : ٢٧٥، وانظر : الحصري القيرواني، زهر الأداب:٢ / ٧٩٤.

(٦٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٢٢٥.

(٦١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٧، وانظر في نسبة الأبيات إلى عويف القوافي وتوثيقها محمد أبو شوارب، الشعر في أمالي القالي : ٤٣١.

(٦٢) راجع الخبر في الأمالي، الحزء الأول : ٢٣٧.

(٦٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧١.

(٦٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٨.

(٦٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٣٨.

(٦٦) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٨٥.

(٦٧) المصدر السابق، الجرء الثاني : ٢٧٤.

(٦٨) راجع عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي : ٣٨٣ - ٣٩٥.

(٦٩) الأمالي، الجزء الثاني : ٢٠٧.

(٧٠) راجع جان كوهين، بنيـة اللغـة الشـعرية، ترجمة الولـي والعمـري : ٤٥، وبنـاء لغة الشعر ترجمة أحمد درويش:٥٩.

(٧١) الأمالي، الجزء الثاني : ٣٥، ٣٦.

(٧٢) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٥٩.

(٧٣) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٤٤.

(٧٤) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢١٠

(٧٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٨، وانظر : ديوان عبيد، تحقيق حسين نصار ، ط ١ مصر ١٩٥٧م : ٨٩.

الفصل الثالث :

البنية الإيقاعية

يتوسل الشعر، متمايزًا عن النثر، بالموسيقى، في سبيل إثارة الشعور، وتحريك الوجدان أو بعث الإحساس بالجمال، معبرًا عن عاطفته وانفعاله.

والوزن هو الصفة الجوهرية للشعر، ويرى بعض النقاد أن الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة[١]، وإن كانت العاطفة بدورها هي مصدر الوزن نتيجة جهد الشاعر التلقائي في السيطرة على فورتها[٢].

ويؤكد كروتشه على أهمية الموسيقى في الشعر قائلاً: «إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم، بل لما بقي شيء البتة. فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر»[٣].

ولقد استقر كثير من النقاد قديمًا وحديثًا، على عدّ الموسيقى الشعرية إحدى الوسائل المرهفة التي تملكها اللغة للتعبير والإيحاء[٤]، لما لها من قدرة على الكشف عن ظلال المعاني، وما تغمر به المتلقي من حالات نفسية معقدة في انتقاله بين ما تفجره الموسيقى الشعرية من تشويق وإثارة ومفاجأة[٥].

ويذهب تشارلتن إلى «أن الشعر بناء موسيقي باللغة، فالموسيقى سلسلة صوتية تنبعث عنها المعاني، لأن الشعر في حد ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللغة تنظيمًا يحدث نوعًا من الإثارة، فالإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم»[٦]. ويؤكد مكليش ما ذهب إليه تشارلتن من أن الشاعر يستطيع أن ينقل سامعيه من عالمهم الحسي إلى عالمه الشعري عن طريق الموسيقى – حين يرى أن «القصيدة كلها إن هي إلا صرخة منغومة»[٧]. وهذا فضلاً عن أن الشعر في حد ذاته، إن هو إلا اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمات المنغمة[٨].

وتقف معظم المناهج النقدية الحديثة في درس الموسيقى على مقوميها الرئيسين: الوزن والقافية، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، أو موسيقى الإطار من ناحية – والإيقاع الداخلي، أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية، أو موسيقى النسيج من ناحية أخرى.

موسيقى الإطار :

جاء شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى على أغلب بحور الشعر العربى؛ فقد انتقى أبو على القالى أشعارًا كتبت على اثنى عشر بحرًا شعريًا على ما هو موضح فى الجدولين الآتيين[٩] :

ر	م	البحر	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه
١	١	الطويل	١٩٤	٤٣,٣٠٪
	٢	الكامل	٦١	١٣,٦١٪
	٣	الوافر	٤٧	١٠,٤٩٪
٢	٤	البسيط	٤٦	١٠,٢٦٪
	٥	الرجز	٤٣	٩,٥٩٪
	٦	الخفيف	١٧	٣,٧٩٪
	٧	المتقارب	١٥	٣,٣٤٪
٣	٨	المنسرح	١٠	٢,٢٣٪
	٩	السريع	٨	١,٧٨٪
	١٠	الرمل	٤	٠,٨٩٪
	١١	الهزج	٢	٠,٤٤٪
٤	١٢	المديد	١	٠,٢٢٪

الجدول الأول

جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد

فى كتاب الأمالى، إلى البحور الشعرية.

ر	م	البحر	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	١	الطويل	١٥٧٠	٤٨,٢٦٪
	٢	الوافر	٣٤٩	١٠,٧٢٪
	٣	الكامل	٣٤٥	١٠,٦٠٪
	٤	البسيط	٣٤٢	١٠,٥١٪
٢	٥	الرجز	٢١٥	٦,٦٠٪
	٦	المتقارب	١٨٦	٥,٧١٪
	٧	الخفيف	٩١	٢,٧٩٪
٣	٨	المنسرح	٧٧	٢,٣٦٪
	٩	السريع	٤١	١,٢٦٪
	١٠	الرمل	١٨	٠,٥٥٪
	١١	الهزج	١٥	٠,٤٦٪
٤	١٢	المديد	٤	٠,١٢٪

الجدول الثانى

جدول نسب نفس (بقاء) شعر المقطعات والقصائد

فى كتاب الأمالى، فى البحور الشعرية.

ومقارنة بمنجز إبراهيم أنيس الإحصائى فى درس نسب شيوع الأوزان فى الشعر العربى القديم(١٠) – يمكن أن تكشف قراءة هذين الجدولين عن التزام أبى على القالى الذوق الموسيقى العام للأوزان فى الشعر العربى حتى عهود العباسيين.

فاحتفظ بحر الطويل بمكانته الرفيعة بين بحور الشعر العربى؛ وجاءت من بعده بحور : الكامل، والوافر، والبسيط؛ وقلت نسبة ظهور الخفيف، والمتقارب، والمنسرح، والسريع؛ وتضاءلت نسبة الرمل، والهزج، والمديد؛ ولم تظهر للبحور المحدثة : المضارع، والمجتث،

والمقتضب، والمتدارك، أية نسبة فى شعر المقطعات والقصائد التى رواها القالى فى أماليه[11].

وفى ذلك دليل واصح على ميل القالى إلى الذوق الموسيقى المحافظ فى اختيار الشعر، وبعده عن الاتجاه التجديدى فى موسيقى الشعر، الأمر الذى يؤكده عزوفه فى اختياراته عن الإيقاعات المجزوءة للبحور، وميله إلى النماذج التامة للأوزان الشعرية، فلم تزد اختياراته من المجزوءات على ثمان عشرة مروية شعرية (١٨) بنسبة ٤.٠١٪، اشتملت على مائة وستة أبيات (١٠٦) بنسبة ٣,١٦٪ فى بحور : الكامل، والبسيط، والرجز، والمتقارب، والرمل؛ على نحو ما هو موضح فى الجدولين الآتيين :

البحر	عدد الأشعار	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الكامل	٦١	٥٢	٨٥,٢٥٪	٩	١٤.٧٥٪
البسيط	٤٦	٤٤	٩٥.٦٥٪	٢	٤.٣٥٪
الرجز	٤٣	٣٨	٨٨.٣٧٪	٥	١١.٦٣٪
المتقارب	١٥	١٤	٩٣.٣٣٪	١	٦,٦٧٪
الرمل	٤	٣	٧٥٪	١	٢٥٪

الجدول الثالث

جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى

إلى الجزء التمام فى استخدام البحور.

البحر	عدد الأبيات	عدد التام	نسبته	عدد المجزوء	نسبته
الكامل	٣٤٥	٣٠١	٨٧,٢٥٪	٤٤	١٢,٧٥٪
البسيط	٣٤٢	٣٢٤	٩٤,٧٣٪	١٨	٥,٢٧٪
الرجز	٢١٥	١٨٠	٨٣,٧٢٪	٣٥	١٦,٢٨٪
المتقارب	١٨٦	١٨١	٩٧,٣١٪	٥	٢,٦٩٪
الرمل	١٨	١٤	٧٧,٨٨٪	٤	٢٢,٢٢٪

الجدول الرابع

جدول نسب نفس شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى
إلى الجزء والتمام فى استخدام البحور.

على أن اللافت للنظر إنما هو ارتفاع نسبة اتجاه القالى إلى اختيار أشعار بحر الرجز على نحو يلحق معه ببحور المرتبة الثانية من حيث عدد الأشعار وعدد الأبيات؛ وربما كان مرد ذلك إلى مداومة احتكاك القالى بالرجز على أساس أنه مادة غنية للشواهد اللغوية التى اتكأ القالى عليها فى كثير من مباحث الكتاب.

أما ارتفاع نسبة نفس اختيارات القالى فى وزنى : الوافر، والمتقارب على نسبة نفس اختياراته فى وزنى : الكامل، والخفيف، على الرغم من ارتفاع نسبة اتجاه اختياراته إلى الأخيرين - فمرجعه إلى رواية القالى للقصائد والمقطعات على وزنى : الوافر، والمتقارب(١٢)، واقتصاره على رواية المقطعات فقط فى وزنى : الكامل، والخفيف.

ولقد وقف كثير من النقاد والباحثين فى القديم والحديث أمام العلاقة بين الوزن والغرض الشعرى، أو بين اختيار الشاعر للشكل الموسيقى ومدى مناسبته لموضوع شعره وتجربته الفنية فى الشعر؛ وحاول كثير منهم أن ينظر لتلاؤم موضوعات محددة مع بحور بعينها(١٣).

وفى ظنى أن كثيرًا من هذه الآراء، أقامه أصحابه اعتمادًا

على ملاحظة شيء يسير من شعرنا العربى القديم، كالاقتصار على شعر شاعر واحد أو عدد من الشعراء، ولكن دراسة وافر من النصوص الشعرية، كعمل من يدرس شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى يمكن أن تكشف عن أن العرب قد نظموا سائر موضوعاتهم فى معظم البحور، ولم يخصوا كل وزن بمعنى أو عدة معان، ومن ثم فإن تعميم هذا الحكم على جميع أغراض الشعر العربى يحتاج إلى إعادة نظر.

وفيما يأتى جدولان يبين أحدهما نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى إلى البحور الشعرية، موزعة على الموضوعات والآخر يبين نسب بقاء هذا الشعر فى البحور موزعة على الموضوعات :

البحر	الطويل		الكامل		الوافر		البسيط	
موضوع	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن
الغزل	٣٣	٪٥٣٫٨٣	١٩	٪١٣٫٢٨	١٢	٪٨٫٣٩	١٤	٪٩٫٧٩
الفخر	٧	٪٣٣٫١٨	٨	٪١٧٫٩	١٢	٪١٩٫٣٥	٨	٪١٢٫٩
الرثاء	٢٥	٤٨٫٠٧	٧	٪١٣٫٤١	٩	٪١٧٫٣	٧	٪١٣٫٤١
القيم	٢٧	٥٤٫٠	٨	١٦	١	٢٫٠	٦	٪١٢
المدح	١١	٣٢٫٣٥	١١	٣٢٫٣٥	٢	٥٫٨٨	٣	٨٫٨٢
الوصف	٨	٪١٥٫٦٣	٥	٪١٥٫٦٣	٢	٪٦٫٢٥	٢	٦٫٢٥
اللهو	١٧	٪٧٣٫٩١			٤	٪١٧٫٣٩	٢	٨٫٧
الهجاء	٦	٪٢٧٫٢٧	١	٤٫٥٤	١	٪٤٫٥٤	٢	٩٫٠٩
الحكمة	٤	٣٦٫٣٦	١	٩٫٠٩	٣	٪٢٧٫٢٧	٢	٪١٨٫١٨
الاستعطاف	١	٪٩٫٠٩	١	٪٩٫٠٩	١	٩٫٠٩		
القصص	٣	٪٣٧٫٥	٢	٪٢٥٫٠			١	٪١٢٫٥٠

البحر	الرجز		الخفيف		المتقارب		المنسرح		السريع		الرمل		الهزج		المديد	
موضوع	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن	ع ش	ن
الغزل	٢	٪١٫٣٩	٨	٪٥٫٥٩	١	٪٠٫٧٠	٣	٪٢٫١٠	٣	٪٢٫١٠	٣	٪٢٫١٠			١	٠٫٧
الفخر	١١	٪١٧٫٧٤			٣	٤٫٨٣	٣	٤٫٨٣			١	٪١٫٦١	١	١٫٦١		
الرثاء			١	٪١٫٩٢	٢	٣٫٨٤	١	٪١٫٩٢								
القيم	٥	٪١٠			٣	٪٦٫٠٠										
المدح	٣	٪٨٫٨٢			٢	٪٥٫٨٨			٢	٪٥٫٨٨						
الوصف	٩	٪٢٨٫١٣	٤	٪١٢٫٥	٢	٪٦٫٢٥	٢	٪٦٫٢٥					١	٣٫١٣		
اللهو																
الهجاء	٥	٪٢٢٫٧٢	٤	١٨٫١٨	٢	٪٩٫٠٩			١	٪٤٫٥٤						
الحكمة									١	٪٩٫٠٩						
الاستعطاف	٨	٪٧٢٫٧٢														
القصص							١	٪١٢٫٥٠	١	٪١٢٫٥						

الجدول الخامس

جدول نسب إتجاه شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى

إلى البحور الشعرية، موزعة على الموضوعات.

ع ش : عدد الأشعار ن : النسبة

البحر	الطويل		الكامل		الوافر		البسيط		الرجز		الخفيف	
الموضوع	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن
الغزل	١٦٥	٪٦٦٫٣	٩	٨٫٩٤	٣	٪٦٫٩٥	٨٥	٪٨٫٤٥	٨	٠٫٧٩	٢١	٢٫٠٨
الفخر	٢٢٩	٢٨٫٨٩	٥١	٨٫٨٥	٩٨	١٧٫٠١	٨٣	١٥٫٠١	٥٤	٩٫٣٨		
الرثاء	١٥٩	٥٠٫١٢	٢١	٩٫٩٢	٥٣	١٤٫٠١	٩٧	٤٫٠١			١	١
الهجاء	١٩٧	٥٠٫٨٦	٣٩	١٣٫٤٩	٥	١٫٧٣	٣٧	١٢٫٨	٢٣	٧٫٩٥		
المدح	٤٣	٣٩٫١	١٥	٢٩٫٢٢	١٤	٥٫٩٣	١٩	٨٫٠٥	١٣	٢٫٧٧		
الوصف	٢٥	٪١١٫٥٣	٥	١٢٫٨٣	١	٤٫٠١	١١	٥٫٠٧	٣١	٦٫٥٨	٢٦	١
[illegible]	٣	٦٫٢٣			٥٨	٣٢٫١١	٣	٧٫٦				
[illegible]	٣٠	٢٠٫٨٦	٤	١٫٠	٦	٩٫٤١	١٤	١٫٢٤	٢٦	١٥٫٤	٢٣	٢٣٫٨٨
الحكمة	٥١	٥٤٫٠	٠	٣٫٩٢	٢٥	١٨٫٤٣	٤	٣٫٩٢				
[illegible]	٤	٥٫٥١	٥	٧٫١٤	٦	٨٫٥٧			٤٥	٧٨٫٥٧		
[illegible]	١٦	٪٢٩٫٠٩	١٤	٪٢٥٫٤٥			٥	٪٩٫٠٩				

البحر	المتقارب		المنسرح		السريع		الرمل		الهزج		المديد	
الموضوع	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن	ع ب	ن
الغزل	٩	٠٫٨٩	١٩	١٫٨٩	٩	١٫١٩	١٤	٢٫٥			١	٠٫٩
الفخر	٢٣	٢٫٩٩	١٢	٤٫٨١			٤	٠٫٩		١٫٧٣		
الرثاء	٢٣	١٫٧٩	٥	٠٫٢٢								
الهجاء	٢٨	٣٫١٤										
المدح	١٥	٠٫٧٥			١	٤٫٢٢						
الوصف	٧	٢١٫٢٥	٨	٥٫٧٢					٥	٢٫٢		
[illegible]												
[illegible]	١١	٨٫٢			٥	٢٫٧٣						
الحكمة					١	٨٫٨٢						
[illegible]												
[illegible]			١٥	٪٢٢٫٢٧	٥	٪٩٫٠٩						

الجدول السادس

جدول نسب نفس شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى

إلى البحور الشعرية، موزعة على الموضوعات.

ع ب : عدد الأبيات ن : النسبــــة

وقراءة هذين الجدولين تدحض كثيرًا مما ذهب إليه بعض النقاد، وبعض أساتذة البحث الأدبى فى ما يتصل بالعلاقة بين الوزن والموضوع، ومن هذا الآراء الآتية :

- يذهب عبد الله الطيب المجذوب إلى أن بحرى **الوافر والبسيط** من أصلح بحور الشعر للمديح القوى الفخم[١٤] ، فى حين أن نسبة اتجاه ونسبة نفس شعر المديح فى هذين البحرين، أقل كثيرًا من نظيرتيهما فى بحر **الكامل**، الذى يقول عنه أحمد الشايب : «وهو أقرب إلى الرقة، وإذا دخله الحذذ وجاد نظمه بات مطربًا مرقصًا، وكانت به نبرة تهيج العاطفة، وهوكذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضمار»[١٥] .

- يذهب المجذوب إلى أن بحر **السريع** أكثر ملاءمة لشعر الغزل لقربه من الأسجاع وسهولة النظم فيه[١٦] ، ويرى الشايب أنه «بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف، وتمثيل العواطف الفياضة»[١٧] . إلا أن نسبة اتجاه ونسبة نفس شعر الغزل فى بحر **السريع** لا ترقيان إلى المقارنة بنظيرتيهما فى بحر **الطويل** بالنسبة لموضوع الغزل، فضلاً عن أنهما أقل بكثير من مثيلاتيهما فى نفس البحر فى شعر الحكمة، على الرغم من التباين التام بين الحال الشعورية للغزل والحكمة، إضافة إلى أن البحر لم يستخدم أساسًا فى سياق شعر الوصف فى مقطعات وقصائد الأمالى.

- يرى المجذوب أن كثيرًا من شعر الوصف يجئ على بحر **الطويل** لأنه بحر التأمل والعمق المناسبين للوصف، وخاصة وصف الحيوان، لما فيه من استقصاء الموصوف، وهيئاته، وأحواله دون انشغال بدندنة النغم وجلبة التفاعيل[١٨] .

ويكشف لنا الجدولان السابقان عن أن نسبة اتجاه شعر الوصف إلى بحر **الطويل** أقل بكثير من نسبة اتجاهه إلى بحر **الرجز**، وأن نسبة نفس هذا الشعر فى بحر الطويل أقل بكثير من نسبة نفسه فى بحر **المتقارب** الذى يذهب الشايب إلى أنه بحر حماس يصلح للعنف والسير السريع[١٩] .

وفضلاً عن ذلك فقد أنكر عز الدين إسماعيل وجود رابطة فنية بين

الوزن والمضمون، مستدلاً على رأيه بمثلين من الشعر في وزن واحد مع اختلاف مضمون كل منهما اختلافا تامًا، ومن ثم اختلاف نغمتيهما أو إيقاعيهما النفسيين[٢٠].

وفي شعر مقطعات الأمالي وقصائده كثير من النصوص التي تدلل على صحة هذا الرأي؛ فمن ذلك اختلاف نغمة **المتقارب** وإيقاعه النفسي في قافية المتدارك على روي الباء المقيدة – بين مرارة **الفقد** ولوعة الفراق في أبيات امرأة تبكي عند قبر :

فمن للسؤال ومن للنوال ومن للمقال ومن للخطبْ
ومن للحماة ومن للكماة إذا ما الكماة جثوا للركب
إذا قيل مات أبو مالك فتى المكرمات قَريعُ العرب
فقد مات عزُّ بني آدمٍ وقد ظهر النُّكْدُ بعد الطرب[٢١]

وبين السخرية الكاريكاتورية الهازلة في قول أبي على البصير يهجو قينة :

غناؤك عندي يميت الطرب وضربك بالعود يُحْيي الكُرَبْ
ولم أر قبلك من قَيْنةٍ تُغَنّي فأحسبُها تنتحِبْ
ولا شاهد الناسُ إنسيةً سواك لها بَدَنٌ من خشب
ووجه رقيبٌ على نفسهِ يُنَفِّرُ عنه عيون الرِّيَب
فكيف تصدين عن عاشق يَوَدُّك لو كان كلبًا كَلِبْ
ولو مازج النار في حرِّها حديثُك أَخْمَدَ منها اللهبْ[٢٢]

ومنه اختلاف نغمة **الطويل** وإيقاعه النفسي في قافية المتدارك على روي العين المضمومة – بين انتصاف الشاعر لنفسه، وانتفاضه في وجه ما يريبه، ودفعه التهم عن نفسه في قول البختري بن أبي صفرة :

وإني لتنهاني خلائق أربع عن الفحش فيها للكريم روادعُ
حياء وإسلام وشيبٌ وعِفّةٌ وما المرءُ إلا ما حبته الطبائعُ
وقد كنتُ في عَصر الشباب مجانبا صباي فأنّى الآن والشيب شائعُ[٢٣]

وبين جزع الشاعر وتهدمه لفراق محبوبته في قول قيس بن ذريح :

فيا قلبُ خبرني إذا شطتِ النوى ... بلبنى وصدت عنك ما أنت صانعُ
أتصبر للبين المُشِتِّ مع الجوى ... أم انت امرؤٌ ناسي الحياء فجازعُ
ثُما أنا إن بانت لبينى بهاجعٍ ... إذا ما استَقَلَّتْ بالنيام المضاجعُ
وكيف ينام المرءُ مُسْتَشْعِرُ الجوى ... ضَجيعَ الأسى فيه نِكَاسٌ رَوَادِعُ(٢٤)

فلم يستطع الوزن الواحد، فضلاً عن القافية الواحدة شكلاً ورويًا ومجرى، أن يحجب تباين الإيقاع الموسيقى على المستوى النفسى فى الأمثلة السابقة، ولم يستطع أن يقيم حدودًا فاصلة تمنع اختلاف المعانى التى حملها الشعراء عليه(٢٥) .

وعلى الرغم من هذا كله، فإن الوزن يرتبط بالحال النفسية والشعورية للشاعر الصادق، وقد تنعكس حاله النفسية على موسيقاه(٢٦) ، فالوزن أكثر مناسبة من غيره فى التعبير عن فكرة ما أو إحساس ما، وإنما يستطيع الشاعر الحق أن يسيطر على الوزن الشعرى الذى يكتب فيه قصيدته، وأن يوظف إمكاناته، فيلونه بلون عاطفته، ويصبغه بما يوافق حاله الشعورية. ويؤكد ذلك ما يذهب إليه شوقى ضيف فى قوله مبينًا أثر الزحافات على الوزن الشعرى «ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرمل مثلاً، ووزنه فاعلاتن، فيدرك أنه حينما يلم به الزحاف فى الجزء الأول ويصبح فعلاتن، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعًا لسرعة حركاته. ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعًا، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئًا، وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما»(٢٧) .

أما **القافية**، فهى كما يعرفها الخليل بن أحمد، مجموعة الحروف التى تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين فى البيت الشعرى، وهى بالجملة مجموعة العناصر التى تلتزم كمًا وكيفًا فى آخر كل بيت من أبيات القصيدة(٢٨) .

والقافية بلا شك من أهم أركان الوزن الشعرى، فهى ركيزة البنيان الإيقاعى فى شعرنا العربى ولقد أشار ابن جنى إلى أهميتها فى قوله : «ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع»(٢٩) .

وهذه المقاطع تعتمد أساسًا على اللزوم الكمي والكيفي لعناصر القافية الصامتة والصائتة على حد سواء؛ وذلك ما تنبه إليه النقاد القدماء كما في قول حازم عن القافية: «لابد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون، فمواقي الشعر يجب فيها ضرورة على كل حال إجراء المقطع وهو حرف الروي على الحركة والسكون»(٣٠).

ونتيجة لهذا كان ميزان القافية، وهي التي تتطلع إليها الآذان في آخر البيت وتتوقعها - أدق بكثير من ميزان الأبيات «وذلك لحساسية الأذن للقافية، فأي انحراف في الوضوح السمعي في القافية تشعر به الأذن ولا تكاد تستسيغه»(٣١).

ومن هنا تأتي أهمية اللزوم الكمي والكيفي للقافية وعناصرها.

والقافية تبنى أساسا على الحرف الذي تعرف به وتنسب إليه، وهو حرف الروي، ويعقب الروي حركته التي تعرف بالمجرى، فالوصل الذي قد يكون حرفا من حروف المد، وقد يكون هاءا، وإذا كان هاءا متحركة عرف إشباع حركتها بالخروج.

وقد لا يسبق الروي حرف من حروف القافية، وقد يسبقه الردف أو التأسيس والدخيل.

وأشكال القافية المتنوعة إنما تكون باستخدام هذه العناصر مجتمعة بعضها إلى بعض في أنساق محددة تحاول أن تلعب دورا أساسيا هو تركيز الإيقاع الشعري للبيت في القافية باعتبارها المحور الحافري للقصيدة.

ولكي تسهل دراسة أشكال القافية وأنساقها، تتخذ القراءة الرموز الآتية لعناصر القافية:

الروى : ر - الردف : د - التأسيس : س - الدخيل : خ

- الوصل : و هاء الوصل : هـ - الخروج : ج

ويتخذ شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي عشرة أشكال للقافية، تظهر نسب الاتجاه إليها، ونسب النفس فيها مجتمعة، وموزعة على أنواع مجرى الروى في الجداول الآتية:

م	الشكل	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	د ر و	١٧٣	٪٣٠,٦١	٠٢٥٤	٪٣١,٥٥
٢	ر و	١٥٦	٪٣٤,٨٢	١٠٨٧	٪٣٣,٤٠
٣	س ح ر و	٤٨	٪١٠,٧١	٣٧٥	٪١١,٥٢
٤	ر	٢٤	٪٥,٣٥	١٨١	٪٥,٥٦
٥	س خ ر هـ	١٤	٪٣,١٣	١٠٢	٪٣,١٣
٦	ر هـ	١١	٪٢,٤٥	٩٠	٪٢,٧٦
٧	ر هـ ج	١٠	٪٢,٢٣	٧٧	٪٢,٣٧
٨	د ر هـ ح	١٠	٪٢,٢٣	٧١	٪٢,١٨
٩	د ر	١	٪٠,٢٢	١٠	٪٠,٣٠
١٠	س ح ر	١	٪٠,٢٢	٦	٪٠,١٨

الجدول السابع

جدول أشكال القافية

فى شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى

ونسب الاتجاه إليها، ونسب النفس فيها.

نوع المجرى		المقيد		المفتوح		المضموم		المكسور	
شكل القافية	عدد الأشعار	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
سرو	١٧٢			١	[illegible]	٨٣	٪ ٤٧,٩٨	٧٢	٪ ٤١,٦٢
رو	١٥٦			٣٤	٪٢١,٧٩	٤٢	٪ ٢٦,٩٢	٨٠	٪ ٥١,٢٩
س ح ر و	٤٨			٦	٪١٢,٥	٢٣	٪ ٤٧,٩٢	١٩	٪ ٣٩,٥٨
ر	٢٤	١٤	١						
س ح ر هـ	١٤			١	[illegible]	١٣	٪ ٩٢,٨٦		
ر هـ	١١				[illegible]	١	٪ ٩,٠		
ر هـ ح	١	٧	[illegible]	٢	٪٢			١	٪١٠
[illegible]	١			[illegible]	٪١	٨	٪ ٨٠	١	٪١٠
[illegible]	١	١							
ح	١	١	١						

الجدول الثامن

جدول أشكال القافية

في شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي

موزعة على مجاري الروي، ونسب الاتجاه.

وع المجرى		المقيد		المفتوح		المضموم		المكسور	
كل القافية	عدد الأشعار	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
ـرو	١٢٥٤			٩٧	٪٧,٧٤	٦٨٧	٪ ٥٤,٧٨	٤٧٠	٪ ٣٧,٤٨
رو	١٠٨٧			٢٣٦	٪٢١,٧١	٢٩٧	٪ ٢٧,٣٢	٥٥٤	٪ ٥٠,٩٧
ح ر و	٢٧٥			٣٢	٪٨,٥٣	٢٢٠	٪ ٥٨,٦٧	١٢٣	٪ ٣٢,٨٠
ر	١٨١	١٨١	٪ ١٠٠						
ح ر هـ	١٠٢			٥	٪٤,٩١	٩٧	٪ ٩٥,٠٩		
ر هـ	٩٠			٨٦	٪٩٥,٥٥	٤	٪ ٤,٤٥		
ر هـ ح	٧٧	٥٠	٪ ٦٤,٩٣	٨	٪١٠,٣٩			١٩	٪ ٢٤,٦٨
ر هـ ح	٧١			٥	٪ ٧,٠٤	٦٢	٪ ٨٧,٣٢	٤	٪ ٥,٦٤
د ر	١٠	١٠	٪ ١٠٠						
ح ر	٦	٦	٪ ١٠٠						

الجدول التاسع

جدول أشكال القافية

فى شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى

موزعة على مجارى الروى، ونسب النفس فيها.

ولقد أجهد العروضيون أنفسهم فى محاولة تقسيم أشكال القوافى بحسب ما فيها من كمال موسيقى، وغنى إيقاعى على مراتب ودرجات، ويظن البحث أن جميعهم يتفقون على ما خلص إليه إبراهيم أنيس فى قوله : «إن الشعراء يلتزمون الروى فى كل الأبيات دائمًا، ثم يلتزمون معه قدرًا من الأصوات يزيد وينقص حسب ما فى القافية من موسيقى، وعلى قدر عدد الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى والقافية»(٣٢) .

وعلى هذا فإن بإمكاننا أن نرتب أشكال القوافى فى مقطعات الأمالى

وقصـائده مـن حيـث غناهـا وكمالهـا الموسيقـى ترتيبًـا تصاعديًـا علـى النحـو التالى:

(رْ)←(د ر) ←(ر هـ)←(س خ ر)←(رو)←(د ر و)←

(ر هـ ج)←(د ر هـ ج)←(س خ ر هـ)←(س ح ر و).

ويمكـن علـى ذلـك ملاحظـة أن القوافـى متوسـطة الغنـى والكمـال الموسيقى : (د ر و)، و(ر و)؛ هى أكثر قوافى الأمالى تواترًا على مستوى نسبتى الاتجاه والنفس، مما يدل على ميل القالى إلى انتقاء القوافى التى يغلب الهدوء على إيقاعها، ونفوره من القوافى الصاخبة التـى تخـرج بـالمتلقى عن السكون الذى يناسبه غلبة الشعر الوجدانى الرقيق فى الأمالى.

والقـالى يميـل ميـلاً واضحًـا، يتفـق مـع الـذوق الموسـيقى السـائد فـى الشـعر العربـى؛ إلـى اختيـار القوافـى ذات المجـرى المطلـق (المضمـوم، والمكسور، والمفتـوح). فيصـل عـدد مختاراتـه منهـا إلـى أربعمائـة وخمس عشـرة مرويـة شـعرية (٤١٥) مـا بيـن قطعــة وقصيـدة، بنسـبة ٩٢,٦٤٪، اشتملت على ثلاثـة آلاف وسـتة أبيـات (٣٠٠٦) بنسبة ٩٢,٤١٪. بينمـا لا يتجاوز عدد مختاراته من القوافى ذات المجرى المقيـد ثلاثًـا وثلاثيـن قطعـة شعرية (٣٣) بنسبة ٧,٣٦٪، اشتملت على مائتين وسبعة وأربعين بيتًا شعريًا (٢٤٧) بنسبة ٧,٥٩٪ على ما يظهر من الجدول الآتى :

المجرى	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه	عدد الأبيات	نسبة النفس
المضموم	١٧١	٪٣٨,١٨	١٣٦٧	٪٤٢,٠٢
المكسور	١٧٣	٪٣٨,٦٢	١١٧٠	٪٣٥,٩٧
المفتوح	٧١	٪١٥,٨٥	٤٦٩	٪١٤,٤٢
المقيد	٣٣	٪٧,٣٦	٢٤٧	٪٧,٥٩

الجدول العاشر

جدول القوافى المطلقة والمقيدة فى مقطعات وقصائد الأمالى

ونسب الاتجاه إليها، ونسب النفس فيها.

وهو لا يخرج بذلك فى مختاراته على الإطار العام للذوق الموسيقى فى الشعر العربى، والذى لا يتلاءم مع القوافى المقيدة، وهو ما يؤكده إبراهيم

أنيس فى إحصاءاته التقديرية على الشعر العربى (حوالى ١٪)[٣٣] وجمال الدين بن الشيخ فى إحصاءاته الجزئية على أشعار : أبى تمام: (٣٪)، والبحترى (٣٪)؛ وشعر كتاب الأغانى : (٤,٥٪)[٣٤] .

ولعل غلبة القوافى ذات المجرى المكسور، والمضموم على شعر مقطعات وقصائد الأمالى، ترجع إلى اتفاق هذين المجريين مع شيوع شعر الغزل والانتصاف فى الكتاب. إلا أن الملاحظة الجديرة بالعناية أن شكل القوافى فى شعر الأمالى، يتناسب غالبًا مع نوع مجرى الروى المطلق، كما نجد فى شيوع الروى المضموم فى القافية الغنية (س خ ر و)، مما يقوم دليلاً أكيدًا على تلاؤم طاقات الحركة والعنف والحدة التى يحملها الروى المضموم مع الإيقاع الصاخب لهذه القافية الغنية.

والروى هو أهم حروف القافية على الإطلاق، لأنه الحرف الذى تبنى عليه القصيدة، ومن هنا كان محط العناية الأول بين عناصر القافية عند الشعراء والنقاد جميعًا.

وإبداع الشعر فى كتاب الأمالى، لا ينفصل بطبيعة الحال عن إبداع الشعر العربى، الذى لا يتجزأ بدوره عن إبداع اللغة، فشيوع روى معين فى الشعر ليس إلا نتيجة لشيوع هذا الروى فى أواخر كلمات اللغة لسهولته وحسن إيقاعه؛ وندرة روى معين فى الشعر ليس إلا نتيجة لندرة هذا الروى فى أواخر كلمات اللغة لكزازته ونبوه الإيقاعى[٣٥] .

ولقد قدم إبراهيم أنيس محاولة استقرائية لشيوع استعمال الحروف كروى فى الشعر العربى، فذهب إلى أنه «يمكن أن تقسم حروف الهجاء التى تقع رويًا إلى أقسام أربعة حسب شيوعها فى الشعر العربى :

أ- حروف تجىء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء، وتلك هى: الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين.

ب- حروف متوسطة الشيوع، وتلك هى : القاف - الكاف - الهمزة - الحاء- الفاء- الياء - الجيم.

جـ- حروف قليلة الشيوع : الضاد - الطاء - الهاء - التاء - الصاد - الثاء.

د- حروف نادرة في مجيئها رويًا : الذال - الغين - الخاء - الشين - الزاي- الظاء - الواو»[٣٦].

ويمكن لنا أن نرتب في هذا الإطار حروف الهجاء بوصفها رويًا في شعر الأمالي على مستوى نسبتي الاتجاه والنفسي في الجدولين التاليين :

ر	م	الروى	عدد الأشعار	نسبة الاتجاه
١	١	الراء	٨٤	١٨,٧٥٪
٢	٢	اللام	٦١	١٣,٦١٪
	٣	الدال	٥٣	١١,٨٣٪
	٤	الباء	٥١	١١.٣٨٪
	٥	الميم	٤٥	١٠,٠٤٪
	٦	النون	٤٢	٩,٣٧٪
٣	٧	العين	٢٤	٥,٣٥٪
	٨	القاف	١٧	٣,٧٩٪
	٩	الحاء	١٤	٣,١٢٪
٤	١٠	التاء	٨	١,٧٨٪
	١١	الضاد	٨	١,٧٨٪
	١٢	الياء	٨	١,٧٨٪
	١٣	السين	٦	١,٣٤٪
	١٤	الفاء	٦	١,٣٤٪
	١٥	المقصور	٥	١,١٢٪
٥	١٦	الكاف	٣	٠,٦٦٪
	١٧	الواو	٢	٠,٤٤٪
	١٨	الجيم	٢	٠,٤٤٪
	١٩	الظاء	٢	٠,٤٤٪
	٢٠	الهمزة	٢	٠,٤٤٪
	٢١	الثاء	١	٠.٢٢٪
	٢٢	الهاء	١	٠,٢٢٪
	٢٣	الخاء	١	٠,٢٢٪
	٢٤	الزاى	١	٠,٢٢٪
	٢٥	الطاء	١	٠,٢٢٪

الجدول الحادى عشر
جدول نسب اتجاه شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى إلى حروف الروى.

ر	م	الروى	عدد الأبيات	نسبة النفس
١	١	الراء	٥٨٥	١٧.٩٨٪
	٢	اللام	٥٠٦	١٥,٥٥٪
	٣	الدال	٣٨٩	١١,٩٥٪
	٤	الباء	٣٣٢	١٠,٢٠٪
٢	٥	الميم	٢٩٤	٩,٠٣٪
	٦	النون	٢٥٢	٧,٧٤٪
	٧	العين	٢٥١	٧,٧١٪
	٨	القاف	١٠٩	٣.٣٥٪
	٩	المقصور	٩٣	٢.٨٥٪
	١٠	الحاء	٨٣	٢,٥٥٪
٣	١١	التاء	٨١	٢,٤٩٪
	١٢	الصاد	٥٢	١,٥٩٪
	١٣	الياء	٤٧	١,٤٤٪
	١٤	السين	٤١	١,٢٦٪
	١٥	الفاء	٣٧	١,١٣٪
	١٦	الواو	٢١	٠,٠٦٤٪
	١٧	الكاف	٢٠	٠,٦١٪
	١٨	الجيم	١٢	٠,٣٦٪
	١٩	الطاء	١٠	٠,٣١٪
٤	٢٠	الثاء	١٠	٠.٣١٪
	٢١	الهمزة	٩	٠.٢٧٪
	٢١	الهاء	٧	٠,٢١٪
	٢٣	الخاء	٤	٠,١٢٪
	٢٤	الزاى	٤	٠,١٢٪
	٢٥	الظاء	٤	٠,١٢٪

الجدول الثانى عشر

جدول نسب نفس (بقاء) شعر المقطعات والقصائد فى كتاب الأمالى فى حروف الروى.

والملاحظ على حروف الروى فى شعر الأمالى، فى ضوء الجدولين السابقين، أن حروف المرتبة الرابعة (الكاف، الواو، والجيم، والظاء، والهمزة، والثاء، والهاء، والخاء، والزاى، والطاء) تمثل ندرة شبه كاملة، بينما ينتفى وجود حروف : الصاد، والشين، والذال، والغين من الروى فى مقطعات الأمالى وقصائده، وهو ما يتفق مع الإطار العام للروى فى الشعر العربى عند إبراهيم أنيس، حتى فى ترتيب الأصوات الشائعة من حيث استخدامها رويًا، باستثناء الروى المقصور (ألف المد)، الذى ارتفعت نسبة ظهوره، والسين التى انخفضت نسبتها.

وعلى الرغم من اتجاه القالى إلى رواية الشعر المحدث، وعلى الرغم من شيوع ظاهرة تعدد القوافى فى هذا الشعر - فإنه كان حريصًا على اجتناب رواية هذا الشعر ذى القوافى المتعددة فى أماليه، والتزم برواية الأشعار التى تتميز بالسمة الأساسية الغالبة على الشعر العربى، وهى وحدة القافية؛ مما يؤكد نزوع القالى فى اختياراته إلى الإطار الموسيقى العام للشعر العربى، متسقًا مع التزامه بهذا الإطار فى اختيار أصوات الروى وأوزان الشعر وبحوره.

موسيقى النسيج :

لا تتفجر الطاقات الموسيقية فى الشعر من خصائص الإطار الموسيقى العام الذى يتولد عن تركيب الأصوات على نحو وجوبى متمثلاً فى الوزن والقافية فى جميع أبيات القصيدة فقط - وإنما تنبعث كذلك من إيقاع موسيقى خاص يتولد عن تركيب الأصوات فى القصيدة على نحو جوازى متمثلاً فى بعض الظواهر الإيقاعية فى أبيات دون غيرها. وذلك الإيقاع الخاص هو الذى يلعب الدور الأكبر فى التمييز الموسيقى بين القصائد المتحدة فى الوزن والقافية؛ لأنه الذى يقوم غالبًا بتوصيل المعنى على نحو فنى عن طريق توظيف إمكانات اللغة فى سبيل إيضاح هذا المعنى أو تأكيده أو لفت الانتباه إليه.

ويذهب بعض النقاد إلى القول بأن الشعر لا يمكن بأى حال من الأحوال أن ينفصل عن الإيقاع الذى لا ينفصل بدوره عن المعنى ؛ فهو كما

يقول كير : عبارة عن الفكرة وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة، وذلك لأنه يدفع المتلقى إلى الاستجابة للمعنى أو الفكرة التى يريد الشاعر توصيلها، بل يدفعه كذلك إلى الاستجابة للصوت والصورة والانفعال(٣٧) .

ولا شك فى أن تنوع الإيقاع يعكس التغيرات التى تحدث فى بنية القصيدة على مستوى الرؤيا والصورة والإحساس(٣٨) ، وذلك لأنه هو الذى يعمل على «خلق الانفعال القوى، والتأثير المتناهى، والسبك، وشدة الأسر، وخفة السمع، والسرعة، والاسترخاء، وغير ذلك من التأثيرات التى يقصد إليها الشاعر. والمعيار الذى ينبغى أن يعول الناقد عليه عند دراسة إيقاع القصيدة، هو بيان تأثير هذا الإيقاع ودوره فى توصيل التأثير العاطفى الذى يود الشاعر خلقه»(٣٩) .

وستركز القراءة فى دراستها لموسيقى النسيج، أو الموسيقى الداخلية فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده – على الوسائل الإيقاعية البلاغية التى تقوم إما على العلاقة بين الدال والمدلول، أو على الهيكلة العمارية للبيت الشعرى فى القصيدة العربية.

الإيقاع الدلالى :

تمثل العلاقة بين الدال والمدلول إشكالية قديمة أعاد دى سوسير تفجيرها فى أوائل هذا القرن(٤٠) – إلا أن ما يعنينا فى قراءة موسيقى النسيج فى مقطعات الأمالى وقصائده، أن **التكرر** هو الوسيلة الأساسية لهذا اللون الموسيقى، وهو إما أن يكون تكررًا للدال والمدلول معًا، وهو ما يدرس فى كتب البلاغيين القدماء فى أبواب التكرار والرد، ورد الأعجاز على الصدور؛ وإما أن يكون تكررًا فى الدال فحسب، مع تباين فى المدلول، وهو ما يعرف عند البلاغيين بالجناس. على أنه يقوم فى كلا الحالين بالدور المثالى للإيقاع عن طريق «تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منظم على نحو نتوقعها مع الأذن كلما آن أوانها»(٤١) .

اتحاد الدال والمدلول : التكرار هو المظهر الأساسى لاتحاد الدال والمدلول فى النص الأدبى. وهو أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة، أو عبارة، بلفظها ومعناها، فى موضع آخر، أو مواضع أخرى فى سياق نص أدبى واحد(٤٢) .

والتكرار شائع بوضوح في جميع السياقات المضمونية لشعر الأمالي، فيظهر في مائة وثلاث وسبعين مروية شعرية (١٧٣) بنسبة ٣٨,٦١٪ من شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي[٤٣].

ولأسلوب التكرار ثلاثة أنماط رئيسية في مقطعات الأمالي وقصائده، تشتمل على عدد كبير من النماذج التي يلعب كل منها دورًا إيقاعيًا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالحال الشعورية للنص والجو النفسي الغالب عليه.

ويأتي **التكرار الأفقي** في مقدمة هذه الأنماط، وأهمها، وأكثرها شيوعًا في كتاب الأمالي. وهو عبارة عن تكرار كلمة واحدة أو أكثر في بيت واحد، كقول أبي الغول الطهوي:

ولا يَجْزون مِن حَسَنٍ بِسَيْءٍ   ولا يجزون من غِلَظٍ بِلِين[٤٤]

والتكرار في البيت يعتمد على تعلق العبارة المكررة (الفعل المنفي المسبوق بواو الاستئناف) في أول كل شطر بمتقابلين داخليين (الحسن والسوء، الغلظ واللين)؛ حيث يُقابل كل منهما الآخر في السياق العام للبيت على المستوى الظاهري، وإن كانا يتفقان في الدلالة العميقة التي يأكد عليها التكرار في البيت، وهي عدل هؤلاء الممدوحين في مجازاة المحسن ومجازاة المسيء.

والتأكيد من أهم دلالات الإيقاع في التكرار الأفقي، وهو شريك أساسي في الدلالة المتخلقة عن جميع نماذج أشكال هذه النمط، بل جميع نماذج وأشكال أسلوب التكرار بصفة عامة، فهو يساعد على تكثيف الإحساس الوجداني بالاغتراب وما ينتج عنه من تعاظم الشعور بالحنين في مثل قول العلاء بن حذيفة الغنوي :

يقولون من هذا الغريب بأرضنا   أما والهَدَايَا إنَّني لغريبُ[٤٥]

وعلى الرغم مما يحمله التكرار في البيت من تأكيد على إحساس الاغتراب، فضلاً عن مبالغة الشاعر في التركيز عليه بالقسم - إلا أن التكرار يحمل في أعماقه بذور مقاومة هذا الاغتراب وإنكاره؛ على عكس ما نجد من ترسيخ التكرار لاستسلام الشاعر للإحساس بالاغتراب في قول الصمة بن عبد الله القشيري :

تَمَتَّــعْ من شَـمِيم عَرَارِ نَجْـدٍ   فمـا بَعْـدَ العَشِيَّـةِ من عَـرَارِ(٤٦)

– وقـد يعكـس التـأكيد فـى التكـرار الأفقـى إحسـاس الشـاعر باللوعـة والتحسر، كما نجد في قول امرأة تطوف حول قبر :

يا قبر سـيدنا المُحنّ سـماحـة   صلـــى الإلـه عليـك يا قبرُ(٤٧)

وهـذا الإحسـاس، غـالب علـى اسـتخدام التكـرار فـى سـياق الرثـاء، ويمتزج فى كثير من الأحيان بمبالغة الشاعر فى تصويره على نحو متصل لا يعرف الانقطاع، تقول الخنساء راثية أخيها صخر :

يذكرنى طلوع الشمس صخرا   وأبكيـه لكـلِّ غـروب شمس(٤٨)

فالشمس، وهى محور التكرار فى البيت، تتضام مع المسند إليه فـى جملة الشطر الأول، تضامًا إضافيا يكسبها وضعيته في الجملة بالنسبة للمسند (تذكر صخر) فى هذه الجملة. وهى تتضام تضامًا إضافيًا مركبًا مع المسند (البكاء على صخر) فى جملة الشطر الثانى؛ بما يفرض مع دلالة تعاقب طلوع الشمس وغروبها، تأكيد استمرارية إسناد تذكر صخر والبكاء عليه واتصاله الى الشاعرة.

– ويتأكد التقابل من أهم دلالات الإيقاع فى التكرار الأفقى على ما نجد فى قول عكرشة العبسى :

رأيـت رباطـا حين تم شـبابـه   وولّى شبابى ليس فى برّه عتْبُ(٤٩)

فلفظة الشباب المكررة فى البيت تحمل فى ضوء علاقتها التركيبية مع بقية ألفاظ البيت – مفهوم التقابل الذى يؤكد عليه التكرار؛ فقد أسند إليها الشاعر فى الجملتين (تم شـبابه؛ ولـى شبابى) فعلين متقابلين تقابلاً سياقيًا، وأقام بينهما وبين ضميرين متقابلين سياقيا كذلك (هاء الغائب، وياء المتكلم) علاقة تضام إضـافى؛ فنجح الشاعر باستغلال هاتين العلاقتين التركيبيتين (الإسناد والإضافة) فى أن يدعم التقابل بين جملتى اللفظة المكررة، على نحو يمهد للصدمة التى تحملها المفارقة فى جملة الحال التى تعود على موضوع البيت (ليس فى بره عتب).

وكثيرًا مـا تكـون هذه الصدمـة التـى تنتج عمـا يحتويـه التقـابل مـن مفارقة، جزءًا من نسيج التكرار (نفسه) يقول العطوى :

كـم شـــديد العنـاد للإســلامِ   بين أبنـاء مِـلَّـــةِ الإسلام[٥٠]

فالمفارقة لم تتخلق عبر جملة تالية على جملتى التكرار، وإنما حملتها العناصر التى تدخل فى علاقات تركيبية مع اللفظـة المكـررة (الإسـلام) فـى الجملتين.

– وقد يسهم إيقاع التكرار فى تأكيد الدلالة على المبالغة على نحو ما نجد فى قول بكر بن النطاح :

وإذا تعــرض للعمـود وليِّـــه   خِلـت العمـود بكفّه منديلا[٥١]

فكلمة العمود فى الشطر الأول توحى بالضخامـة والعظم والقوة، إلا أن تكرارها على هذا النحو التهوينى فى الشطر الثانى يلقى فى نفس القارئ الإحساس بالمبالغة التى يؤكدها وقوع فعل التخيل عليها.

– ويلعب التكرار إلى جانب التأكيد دورًا بـالغ الخطـورة فـى الدلالـة الشـعرية، يتمثـل فـى **الربـط** بيـن الألفـاظ والـتراكيب فـى البيت، محدثًـا ذلـك **التماسك** الذى يظهر فى جميع النماذج السابقة، ويبلغ ذروة عاليـة فـى بعض الأحيان معتمدًا على تكرار اللفـظ والصوت فـى آن معًـا، كمـا فـى قـول ابـن الرومى :

فَلَعَمْـرى لأُخْفِيَنَّـكَ جهـدى   عن عيانى وعن عيان العيون[٥٢]

وواضح أن التماسك بين عناصر هذا البيت يرجع إلى اعتماد الشاعر على تكرار لفظة (عيان) بالإضافة إلى تكرار صوت العين علـى نحـو لافت للنظر (ست مرات) فى أول كلمة من البيت، وجميـع كلمـات الشـطر الثـانى. وما يحمله هذا الصوت من إشـارات عقليـة، علـى الأقل، إلـى دلالـة الرؤيـة المحورية فى البيت، والتى تحملها أيضًا اللفظة المكررة، وما أضيف إليها.

أمـا **التكـرار الرأسـى** فهو تكـرار عبـارة معينـة فـى صـدر مجموعـة متوالية من الأبيات، وغاية هذا النمط تأكيد المعنى والإلحـاح عليـه، كترسيخ إظهار التحسر فى قول الحسين بن مطير يرثى معن بن زائدة :

فيا قبرَ مَعْنٍ أنـت أول حـفـرة   من الأرض خُطَّتْ للسماحةِ مضجعا
ويا قبرَ مَعْنٍ كيف واريت جوده   وقد كان منـه البرُّ والبحـرُ مُتْرَعَا[٥٣]

وكثيرًا ما يتخذ الشاعر من العبارة المكررة فى صدر البيت مرتكزًا للتوقيع على معنى جديد يضيف به خطًا إلى اللوحة التى تعبر عن رؤيته فى القصيدة. وأبرز ما فى الامالى من نماذج هذا النمط، قول مهلهل يرثى أخاه كليبا :

على أن ليس عَدْلا من كُلَيْبِ ... إذا طُرِد اليتيمُ عن الجَزُور
على أن ليس عَدْلا من كليب ... إذا رجَف العضَاه من الدّبور
على أن ليس عَدْلا من كليب ... إذا ما ضِيم جيرانُ المُجير
على أن ليس عدلا من كليب ... إذا خِيف المخُوفِ من الثُغور
على أن ليس عدلا من كليب ... غَداةَ بَلابِلِ الأمر الكبير
على أن ليس عدلا من كليب ... إذا بَرزَتْ مُخَبَّأةُ الخَدور
على أن ليس عدلا من كليب ... إذا عَلَنَتْ نَجيَّاتُ الأمور(٥٤)

وفضلا عن إضفاء التكرار على الأبيات ذلك الجو الملحمى الذى يقوم على الاستقصاء لا الإيحاء؛ فإن إيقاع التكرار يعمل فى هذه الأبيات على اثراء الموقف الدلالى وامتلائه بشكل تراكمى، «فمهلهل ينفى، بالعبارة المكررة فى المصراع الأول من كل بيت، أى تماثل بين أخيه كليب وغيره من رجال الخصم، ثم يقدم فى الشطر الثانى تصويرًا لحالة من الحالات التى ينعدم فيها التكافؤ، ويصل فى النهاية بهذا النسق من التعبير، إلى ما يريد من وصف أخيه بقوة البأس، ونفاذ الكلمة، وشهامة الفرسان، وهى أوصاف بقدر ما تحمل من دلائل الفخر وإعلاء الذكر لكليب، تشف عن عمق الأسى، وهول الفجيعة لدى مهلهل بفقده»(٥٥).

وتكرار الاسم هو النمط الثالث من أنماط التكرار فى مقطعات الأمالى وقصائده وهو عبارة عن تكرار الشاعر لاسم معيّن فى قصيدته. وسواء أكان هذا الاسم علمًا على شخص ما أم علمًا على مكان ما؛ فإنه يشى بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر وهذا الاسم؛ على نحو ما نجد فى أبيات الصمة القشيرى :

تَمَتَّع مـــن شَمِيـم عَرَار نجـدٍ   فمـــا بعدَ العشيةِ مـــن عرارِ
ألا يـــا حَبَّـذَا نفحـاتُ نجدٍ   وَرَيَّـــا رَوْضِــهِ بعـد القطَار
وأهلُكَ إذ يَـحُلُّ الحَـيُّ نجـدا   وأنـت على زمانِـك غـيرُ زارى[٥٦]

وتتضح الأبيات بإحساس طاغ ملك على الشاعر نفسه، وأدخله في دوائر الرحيل، والجزع من الغرق في دوامة الحنين. ولم يكن أمامه، وهو يستشرف غربة آتية لا محالة، سوى أن يرضخ لسلطان مرابعه في نجد التي تستبقيه، وتدفعه إلى الانسياق في مدارها، وكأنه يبدأ حنينه مبكرا إلى مرابع الوصل في أيام الماضي الجميل؛ وكأنه يسترجع ذكرى لحظة اللقاء الحلوة، وذكرى لحظة الوداع، ويشم رائحة العرار ونفحات الروض.

وتبدو هذه الظاهرة واضحة جلية في تكرار شعراء الغزل لاسم المحبوبة في قصائدهم، خاصة أن أغلب هؤلاء الشعراء قد قاسى ألم الغياب، ولوعة فراق الحبيبة، ونار الحرمان التي إذا تأججت في صدره لا يجد أنيسًا يأنس إليه، ولا ملاذًا يلوذ به غير اسم حبيبته، فيلقي بشعره في يم هذا الاسم، مثلما ألقى هو بنفسه في يم صاحبته، ولا غرو فهي ملء سمعه وبصره وقلبه، لايفارقه خيالها ولا يبرحه طيفها. يقول البعيث المجاشعي :

ألا طَرَقَـتْ ليلَـى الرِّفـاقَ بغَمْـرَةٍ   ومــن دون ليلـــى يَذْبُــلٌ فالقعـــاقِعُ
على حين ضَمَّ الليلُ من كل جانب   جناحيـه وانْصَـبَّ النجــومُ الخواضِــعُ
طَمِعْـتَ بليلـــى أن تَرِيــعَ وإنمـــا   يُقَطِّـــعُ أعنـــاق الرجـــال المطـــامِعُ
وبـايعت ليلـى فـي الخـلاء ولم يكـن   شُــهُودٌ علـــى ليلـــى عُـــدُولٌ مقـــانِعُ
ومـا كُـلُّ مـا مَنَّتْـك نفسُـك مُخْلِيًـا   يكُـــون ولا كـــلُّ الهـــوى أنــت تـــابعُ
فما أنت من شيء إذا كنـتَ كلمـا   تَذَكَّرْتَ ليلى مـاءُ عينيـــك دامِـعُ[٥٧]

وتكرار اسم الحبيبة ظاهر في كثير من قصائد الأمالي؛ فيتكرر أربع عشرة مرة في لامية كثير[٥٨]، وعشر مرات في تائيته[٥٩]، واثنتا عشرة مرة في عينية قيس بن ذريح[٦٠].

ولا شك في أن تكرار اسم المحبوبة على هذا النحو يعكس الارتباط الشعوري العميق بين ذات الشاعر والذات الأخرى التي تمثل موضوعه

الشعرى، إلى حد تهيمن فيه هذه الذات الأخرى على القصيدة بما يؤكد رفض الشاعر غير المباشر لغياب هذه الذات عن عالمه.

اتحاد الدال واختلاف المدلول :

تتسم اللغة العربية بمظهرين أساسيين لاتحاد الدال مع اختلاف المدلول؛ أولهما - ما درس فى كتب البلاغة العربية تحت باب **الترديد**، ويعنون به تكرار اللفظ بعينه، ولكن بفارق دلالى جزئى فى استعماله الثانى غير موجود فى استعماله الأول. وهذا الاختلاف الدلالى بين استعماله فى الحالين ناتج عن الاستعمال الخاص للشاعر، لا عن الأصل اللغوى، فغالبًا ما يكون هذا الاستعمال مجازيًا(٦١) .

وثانيهما - **الجناس** الذى توسع البلاغيون القدماء فى دراسته، وحظى عندهم بعناية فائقة، واختلفوا فيه اختلافًا كبيرًا؛ لكنهم قد استقروا، أو غالبهم، فى آخر الأمر على تقسيم الجناس من ناحية الدال والمدلول على نوعين : أحدهما - ما رجع لفظاه المتحدان إلى مادتين مختلفتين، أى ما لم يقم على الاشتقاق؛ والآخر - ما رجع لفظاه المتحدان إلى مادة واحدة فى الأصل اللغوى، أى ما قام على الاشتقاق(٦٢) .

وأكثر شعر الأمالى مما لا يتوسع أصحابه فى التعامل المجازى مع اللغة، ومن ثم ندر وجود الترديد كمظهر لاتحاد الدال مع اختلاف المدلول، وظهر الجناس وحده فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده، صورة لهذا اللون من العلاقات الدلالية بين المفردات فى الشعر، وإن كانت نسبة هذا الظهور لا تزيد عن ٤,٤٦٪، إذ لم يستخدم الجناس إلا فى واحدة وعشرين مروية شعرية فقط (٢١) من مقطعات الأمالى وقصائده(٦٣) .

وللجناس نموذجان أساسيان فى الأمالى؛ أولهما - مايسميه البلاغيون **جناسًا ناقصًا**، وهو عبارة عن مقطعين صوتيين مختلفين فى الإيقاع، مختلفين فى المدلول. وهذا الاختلاف بين المقطعين المتجانسين يرجع إلى اختلاف بينهما فى عدد الحروف، أو نوعها، أو هيئتها، أو ترتيبها - إلا أن ذلك لا يعنى تباينًا بينهما، وإنما هو فارق جزئى بين هذين الدالين المتجانسين لا يسمح لهما بالخروج عن إطار التماثل.

وفى الأمالى شىء كثير من الجناس الذى ينزع إلى أن يكون جناسًا تامًا يتفق فيه الدالان فى الإيقاع ، ويختلفان فى المضمون، كقول حاتم الطائى:

أَكُفُّ يدى عن أن ينال التماسُها   أَكُفَّ صحابى حين حاجاتُنا معا[٦٤]

فيلعب الفعل أكفُّ المسند إلى ذات الشاعر مع الاسم أكفَّ المضاف إلى أصحابه – دورًا فى تأكيد الدلالة على المقابلة التى ترسخ إيقاع التفاخر فى البيت، ويدعمها اعتماد الترجيع الموسيقى على مادة كَفف بكل ما تحمله من إيحاءات تستحضر معانى العزة والأنفة فى ذهن المتلقى.

والجناس الناقص فى الأمالى لا يخرج عما اصطلح البلاغيون على تسميته جناس التصريف، وذلك بأن ينفرد كل لفظ من اللفظين المتجانسين عن الآخر فى حرف واحد، فإن كان الحرفان المختلفان متقاربين من حيث المخرج الصوتى سمى **بالجناس المضارع**، وإن كانا متباعدين سمى **بالجناس اللاحق**.

فمن الأول قول أحدهم يذم النبيذ :

رأيتُ النبيذَ يُـذِلُّ العزيـز   ويكسو التَّقِيَّ النَّقِيَّ اتساخًا[٦٥]

واللافت للنظر فى هذه المجانسة أن الشاعر قد كرر الإيقاع بتكرير المتجانسين دون فاصل بينهما بصورة تعكس دور الجناس فى التأكيد على سوء الخمر عن طريق المفارقة الضدية التى تحملها لفظة "اتساخًا" مع النقاء الذى يكاد أن يكون مؤكدًا تأكيدًا لفظيًا ظاهرًا باستخدام التجنيس.

ومن الثانى قول العطوى يرثى أخاه :

أيقنى جميلُ الصبرِ من هُدَّ ركنُـهُ   وهيضَ جناحاه وَجُدَّ الأنامِـلُ[٦٦]

فالعطوى يكرس إيقاع هذا التجنيس فى سبيل تعميق الإحساس بفاجعته التى يستحيل معها الصبر، وهو لا يعتمد فى ذلك على المتجانسين وحدهما، ولا ما أسندا إليه (الركن والأنامل) وإنما يوظف الفراغ اللفظى الذى يفصل بينهما (هيض جناحاه) لتلوين جانب آخر من اللوحة، يتكامل به تصوير الحال الشعورية التى فرضت هيمنتها عليه.

ويبدو التقابل أحيانا، كأنه الدور الرئيس المنوط بهذا الإيقاع التجنيسي، كما فى قول هدبة بن خشرم :

أعين على مكارمها وأغشى   مكارهها إذا كَعَّ الهيوبُ(٦٧)

- بكل ما يضفيه هنا من إحاطة وشمولية وقدرة على التجاوب مع الحرب بوصفها مظهرًا لما يمكن أن ينتصف به الشاعر في وجه صاحبته سلمى في دلالتها الواسعة على القبيلة.

أما النموذج الثاني لإيقاع التجنيس في الأمالي، فهو ما يسميه البلاغيون **جناس الاشتقاق**، ويقوم هذا التجنيس على كثرة استعمال المشتقات ذات الأصل الواحد في البيت، فيكون لها نغم موسيقي مطرب، قريب من النغم المنبعث من تكرار كلمة بعينها. ويبدو أن القيمة الأساسية لهذا اللون من الإيقاع تكمن في إلحاح الشاعر على المادة التي اشتق منها اللفظان المتجانسان؛ كقول أم معدان الأنصارية :

كانت لهم هِمَمٌ فَرَّقنَ بينهم   إذا القعاديدُ عن أمثالها قعدوا(٦٨)

فالطاقات التي تحملها لفظة "القعود" وما توحي به من دلالة الضعة والانكسار، في مقابل الهمة التي كانت للراحلين - تعمق في نفس المتلقي إحساس الشاعرة بمصيبتها في فقد هؤلاء الراحلين.

ومن ذلك، الإحساس الطاغي ببلوغ الحياة حدًا من الاكتمال لابد لها من التوقف بعده عند نهايتها، في قول هشام أخي ذي الرمة، ينعى أخاه أوفى:

نعى الركب أوفى حين وافت ركابهم   لعمرى لقد جاءوا بشر وأوجعوا(٦٩)

وللقارئ أن يلاحظ القيمة الإيحائية العالية لظرف الزمان (حين) وما يقوم به من دور دلالي بالغ الخطورة بالاشتراك مع المتجانسين في البيت، الاسم أوفى، والفعل وافى.

ومن هذا اللون الإيقاعي، قول أبي حية النميري :

عُقَابٌ بأعقابٍ من الدار بعدما   جَرَتْ نِيَّةٌ تُسْلِي المُحِبَّ طَروحُ

وقـــالوا حمامـــاتٌ فحُـــمٌ لقاؤهـــا وطَلْـــحٌ فَزِيــــرَتْ والمـــَطِيُّ طَلِيـــحُ
وقـال صحـابي هدهـدٌ فـوق بانـةٍ هــــدى وبيــــان بالنجــــاح يلـــوحُ
وقـــالوا دَمٌ دامـــــت مَوَاثِيــقُ بيننا ودام لنـا حُلـوُ الصَّفـــــاء صريـحُ(٧٠)

وعلى الرغم من أن بعض هذه الإيقاعات لا تدخل في دائرة الجناس مثل : هدهد وهدى، أو بانة وبيان؛ لكن مهارة لغوية ما تبدو بوضوح في قدرة الشاعر على توظيف هذه الدوال وغيرها مما يدخل في دائرة الجناس، وتطويعها لتجربته العاطفية في غير قليل من العمق والإحساس بقدرة الدوال على الإيحاء عن طريق ذلك التوقيع الحِرَفي الذي استطاع الشاعر أن يشكل معه الفراغات الفاصلة بين الإيقاعات ضيقًا واتساعًا، تشكيلاً مقصودًا لخدمة المعنى وتصوير الحال الشعورية.

الإيقاع العماري :

يقوم الإيقاع العماري في الشعر على هندسة التشكيل الداخلي للإيقاع في البيت أو القصيدة؛ وربما تُوُسِّع في دراسته إلى الحد الذي يمكن أن يشكل معه موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية، المساهمة في بناء بيت أو إقامة قصيدة كاملة.

وربما كان هذا الإيقاع رأسيًا تنشأ فيه العلاقة بين البيت أو الشطر، وما يليه من أبيات أو أشطر، ويعتمد على التزام نفس التركيب على وجه يفضي إلى ضرب من التغني، كما في قول ابن دريد :

فـــأنت الســـــماءُ التـــي ظِلُّهـــا إذا زال أعْقَبَـــــــــهُ الصَّيلَـــــمُ
وأنـــت الصَّبـــاحُ الـــذي نُـــورُه بـــه ينجلـــي الحـــادثُ المـــُظلِمُ
وأنـت الغمـــام الـــذي سـيبُهُ ينالُ الثراءُ بـــــه المُعْـــــدِمُ (٧١)

أو قول سلمة بن يزيد :

فتى كان يعطي السيفَ في الروع حَقَّهُ إذا ثَوَّب الداعي وتشقى به الجـُزْرُ
فتى كـان يُدْنِيـه الغنـي مـن صديقـه إذا مـا هـو اسْتَغْنَى ويُبْعِـدُه الفقـرُ
فتـى لا يَعُدُّ المال ربـًا ولا يُـرَى له جفوةٌ إن نال مـالا ولا كِبرُ(٧٢)

- ولكن أغلب صور هذا الإيقاع فى مقطعات الأمالى وقصائده جاءت على نحو أفقى، تقوم علاقة التركيب فيه مع تركيب آخر أو تراكيب أخرى فى سياق البيت الواحد.

ويظهر فى شعر الامالى، ثلاثة أشكال رئيسة للإيقاع العمارى الأفقى، وهى الموازنة، والترصيع، والتصريع.

والموازنة أسلوب إيقاعى يقوم على بناء شطرى البيت الشعرى على مفردات يناسب تقطيع كل منها فى الشطر الاول تقطيع نظيره فى الشطر الثانى مناسبة تامة، أو تميل الى بلوغ التمام[٧٣] .

وللإيقاع الموازنة فى شعر الأمالى دوران رئيسان على مستوى الدلالة:

أولهما - **المقابلة**، كقول على بن جبلة :

جلالٌ / مشيبٌ / نزلْ وأنسُ / شبابٍ / رحلْ[٧٤]

أو قول أبى الغول الطهوى

ولا يجزون / من حسن / بسىء ولا يجزون / من غلظ / بلين[٧٥]

وإيقاع الموازنة فى هذين البيتين وأضرابهما، يقوى الاحساس الدلالى بالمقابلة بين طرفى التقابل عن طريق اشتراكهما فى إطار موسيقى واحد يكشف ما بينهما من تضاد.

وثانيهما - **الازدواج الدلالى** ، كقول العتبى :

فبالخدين / من دمْعى / ندوب وبالأحشاء / من وَجْدى / كلومُ[٧٦]

أو قول كثير

وللعين / أسرابٌ/إذا ما ذكرتُها وللقلب/ وسْواسٌ / إذا العين ملتِ[٧٧]

وإيقاع الموازنة هنا يقوى الاحساس بالازدواج بين التركيبين، والتقارب والتلاؤم بين معنييهما؛ فيساهم بذلك فى كمال الصورة، أو تمام المعنى. او استقامة النظام والنسق.

وفى كلتا الحالين يحتضن إيقاع الموازنة المعنيين المتفاعلين فى اطار البيت، سواء أكان تفاعلهما متقاربًا، كما فى الازدواج أم متباعدًا كما فى المقابلة، فيتضح أن المعول انما هو على ما يتولد عن المعنيين مجتمعين لا عما يفيده كل معنى على حده.

أما الترصيع فهو أن يكون السجع الذى فى أحد الشطرين، أو الجملتين، أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى فى الوزن والتوافق على الحرف الأخير. ولقد اتسعت نماذج الترصيع فى دراسات البلاغيين القدماء لتشمل جميع مظاهر القافية الداخلية سواء ما كان منها بدون تقطيع متوازن أو ما اجتمع لها التقطيع المتوازن مع التقفية؛ وربما توسع بعضهم فألحق بدرس الترصيع ما اشتمل على ترصيع متوازن ينزع إلى الاشتباه بالسجع، أو ما كان من جنس واحد فى التصريف، على حد تعبير قدامة بن جعفر[٧٨].

ويظهر الترصيع فى واحدة وستين مروية شعرية (٦١) من مقطعات الأمالى وقصائده بنسبة ١٣,٦٧٪، ويرد فى جميع السياقات المضمونية لهذا الشعر عدا سياقى الاجتماعيات والتحسر[٧٩].

وأغلب نماذج الترصيع فى شعر مقطعات الأمالى وقصائده، من ذلك اللون الذى يجمع إلى التقفية الداخلية فى البيت، التقطيع المتوازن بين السجعتين، ومن ذلك قول ابن الرومى :

وقيانٍ كأنهـا أمهـاتٌ عَاطِفـاتٌ على بنيها حَوَانى

مُطْفـلات وما حملـن جنينـا مرضعـات ولسن ذات لبانِ

ملقمـاتٍ أطفالهن ثُديًّـا ناهـداتٍ كأحسن الرمان[٨٠]

وكما يبدو فقد اتخذ الشاعر من موقعية الترصيع أول كل شطر فى البيتين الأخيرين، مرتكزًا ينطلق منه إلى تكثيف إثراء الصورة التى يحاول رسمها لهؤلاء القيان المغنيات، وهن يحتضن آلاتهن الموسيقية؛ وإن كان قد استغنى عن وجود فراغ لفظى يفصل بين المرصعين فى البيت الأول محدثًا لونًا من الموسقة المثيرة للانتباه.

وقد يلعب الترصيع دورًا دلاليًا شديد الخطر والأهمية فى التأكيد على حد المعنى على نحو ما نقرأ فى قول الحسين بن مطير :

مُسْتَضْحِكٌ بلَوَامِعٍ مُسْتَعْبِرٌ بمدامعٍ لم تَمْرِهَا الأقـذاءُ[٨١]

فالبيت من الضرب الثانى (المقطوع) للعروض الأولى (التامة) فى بحر الكامل ووزنه (البيت) :

متفاعلن   متفاعلن متفاعلن   متَفاعلن   متفاعلن   متفاعِلْ
/ه /ه //ه ///ه //ه /ه /ه //ه ////ه /// /ه/ه//ه /ه/ه/ه

ويمكن بسهولة ملاحظة أن بالاستطاعة أن نعتمد على التصريع فى الوقف الإيقاعى، وتحويل البيت من الكامل التام (ستة أجزاء) إلى مجزوء الكامل (أربعة أجزاء)، فيُقرأ :

مستضحِكٌ بلوامِعٍ   مستعبِرٌ بمدامِعِ

وهذا فى ظنى هو حد المعنى الذى يقصد إليه الشاعر، بينما تقوم جملة التفعيلتين الأخيرتين (لم تمرها الأقذاء) بإيغال[٨٢] المعنى فى البيت، ليبلغ غاية ما يقصد إليها الشاعر.

ولعل أقوى إيقاعات الترصيع فى الشعر العربى، ما يمكن تسميته بالترصيع المزدوج، وهو كثير فى شعر الأمالى، ومنه قول إحداهن :

فمن للسؤال ومن للنوال   ومن للمقال ومن للخطب
ومن للحماة ومن للكماة   إذا ما الكماة جثوا للركب[٨٣]

وواضح أن هذه الشاعرة قد استطاعت أن توظف طاقات التكرار اللفظى فى الترصيع لتعديد محاسن فقيدها وسجاياه، فى جمل موسيقية قصيرة منتظمة متناسقة، بحيث تتراكم على المستوى الدلالى، وتتابع على المستوى الإيقاعى داخل إطار التصريع على نحو يشبه إيقاع الندب أو العويل (التعديد).

والتصريع أو التقفية[٨٤] فى المطالع مظهر من أهم مظاهر القصيدة العربية، والرسمية منها على وجه الخصوص، وهو وإن لم يكن ملزمًا فى الشعر العربى، إلا أنه شاع شيوعًا يلزم الشعراء احترامه.

وهو يلعب دورًا موسيقيًا يراه كثير من الشعراء والنقاد على قدر كبير من الأهمية؛ إذ إنه يحدث لونًا من ألوان التماسك النصى، فضلاً عن التماسك الإيقاعى بين أجزاء البنية الشعرية، مما دفع كثيرًا من الشعراء إلى تجاوز التزامه فى المطالع إلى تكراره فى عدد من أبيات القصيدة[٨٥] .

وللتصريع نسبة ظاهرة فى مقطعات الأمالى وقصائده تبلغ ١٩,٤٢٪؛ إذ تصل المرويات الشعرية المصرعة فيها إلى سبع وثمانين

مروية شعرية (٨٧)، وردت فى جميع سياقات المضمون فى الشعر باستثناء سياق الاجتماعيات[٨٦] .

والملحظ اللافت للنظر، والذى يتأبى على التعليل فى معدل ظهور التصريع فى السياقات المضمونية لشعر الأمالى؛ أن هذا المعدل يتدنى إلى أقصى حد ممكن فى سياق المديح (مروية واحدة فقط)، على الرغم من أن النزعة الغالبة على أكثر الشعراء ميلهم الأكيد إلى التصريع فى قصائد المديح دون غيرها، خاصة فى العصور الإسلامية؛ بوصفها قصيدة رسمية يتوخى الشعراء فيها الحرص على المظاهر التقليدية الموروثة للقصيدة العربية.

وعلى كل فإن للتصريع فى المطالع جملة من الخصائص الموسيقية فى شعرنا العربى، تظهر على نحو واضح فى مطالع الأمالى المصرعة، بوصفها جزءًا مختارًا من نسيج هذا الشعر؛ وأهم هذه الخصائص وأبرزها هو ارتفاع معدل تكرار الحركات الطويلة فى المطالع المصرعة نسبيًا عن معدله فى سائر أبيات القصيدة؛ الأمر الذى يطبع المطلع فى أغلب الأحيان بإيقاع بطيء ينشأ عن طول مدة الاستغراق الزمنى للنطق بالمد فى الحركات الطويلة؛ وهذا الارتفاع يبدو كظاهرة واضحة فى كثير من شعر الأمالى، كقول حندج بن حندج :

فى ليل صُولٍ تَنَاهى العرضُ والطولُ كأنما ليلُه بالليلِ موصولُ[٨٧]

إذ يبلغ عدد الحركات الطويلة فى هذا المطلع تسع حركات، بينما يتراوح عددها فى بقية أبيات المقطوعة من ثلاث إلى خمس حركات.

وفى القول المنسوب إلى حاتم الطائى :

لقد طال يا سوداءُ منكِ المَوَاعدُ ودون الجدا المأمولِ منكِ الفراقدُ[٨٨]

إذ يبلغ عدد الحركات الطويلة فى هذا المطلع عشرة حركات بينما يتراوح عددها فى بقية أبيات المقطوعة بين أربع وست حركات. والأمر نفسه يمكن أن نلحظه فى مطلع قصيدة فارعة بنت شداد :

يا عين بَكِّى لمسعود بن شدادِ بكاء ذى عبرات شجوُهُ بادى[٨٩]

وأغلب الظن أن هذه الحركات الطويلة، وما تقوم به من إبطاء للإيقاع الشعرى، تتناسب مع ذلك الهدوء والاتزان الذى تتميز به المطالع المصرعة، فهى التى يبدأ معها الشاعر فى التعبير عن دفقته الشعورية.

ويبدو ذلك أكثر وضوحًا فى السياقات الوجدانية التى يجثم فيها الشعور بالهم على صدر الشاعر على ما مر بنا فى النماذج السابقة. والدليل على ذلك انخفاض عدد هذه الحركات الطويلة فى بعض السياقات الهازلة التى يحتاج الشاعر فيها إلى خفة الإيقاع وسرعته، فتصل إلى خمس حركات فقط فى قول أبى على البصير هاجيا :

غناؤك عندى يُميتُ الطربْ وضربُكِ بالعودِ يُحْيى الكُرَبْ(٩٠)

وست حركات فقط فى قول ابن أبى مرة المكى متغزلاً فى شىء من التخنث :

إن وصفونى فناحل الجسد أو فتشونى فأبيض الكَبِد(٩١)

مما يؤكد ارتباط الإيقاع بالدفقة الشعورية، ارتباطًا طرديًا ينعكس بوضوح على عدد الحركات الطويلة فى المطالع المصرعة.

وجماع القول إن أبا على القالى قد استطاع أن ينتخب فى أماليه جملة من النصوص الشعرية التى تتميز بقيم فنية عالية؛ إذ استطاع شعراؤها توظيف الطاقات الشعرية الكامنة فى بنية اللغة من ناحية، وبنية القصيدة العربية من ناحية أخرى، وذلك على مستوى القيم اللغوية، والتصويرية، والموسيقية. فتساوقت اللغة الشعرية فى الأمالى مع الاتجاه الموضوعى خفاءً وتجليًا، وسهولة وتعقيدًا؛ وقامت صيغها وأساليبها المختلفة بأداء أدوارها فى تكامل وتلاحم واضح مع الصور الفنية والإيقاعات الموسيقية فى سياق نسيج النص الشعرى.

ولقد تميزت مختارات القالى الشعرية فى كتاب الأمالى من القصائد والمقطوعات بسمتين خاصتين : الأولى - إكثار القالى، على عكس غيره من أصحاب كتب المجالس والامالى حتى القرن الرابع، من رواية أشعار المحدثين من شعراء دولة بنى العباس.

والثانية - اتجاه القالى الملح إلى اختيار الأشعار التى يغلب عليها الطابع الوجدانى، وخاصة الشعر العذرى؛ ومن ثم غلبت العذوبة والسلاسة على العطاء اللغوى فى أشعار الأمالى.

وإذا كان القالى قد تميز عن غيره بهذين الملمحين، إلا أنه لم يستطع أن يخرج عن إسار الجماليات الشائعة بين جماعة النقاد والأدباء المحافظين،

حتى فى اختياراته من أشعار المحدثين. فلم يعبأ كثيرًا بالنماذج الشعرية التى يغلب عليها التصوير الاستعارى، بل إنه لم يكد يروى شيئًا من الشعر الذى تظهر فيه الاستعارات المغرقة فى التأويل المجازى؛ فضلاً عن التزامه بالذوق الموسيقى المحافظ فى اختيار مقطعات الأمالى وقصائده؛ فرغب عن البحور القصيرة والإيقاعات المجزوءة التى اتجه إليها المجددون. ولعل فى ذلك كله ما يعكس بوضوح ميله إلىَ الاتجاه الفنى المحافظ فى عصره، ورغبته فى غرس ذوق هذا الاتجاه فى نفوس طلابه من ناشأة الشعر والأدب فى الأندلس.

الهوامش :

[1] راجع : مصطفى سويف، الأسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة، ط ٣ دار المعارف ١٩٦٩م : ص ١٥ ١١.

[2] راجع :محمد مصطفى بدوي، كولردج، سلسلة نوابع الفكر الغربي، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٨م : ص ١٧٤ (عن كتاب سيرة ادبية)، وعثمان موافي، في نظرية الأدب : ٢٣٦ - ٢٣٩، ودراسات نقدية : ١٣١، ١٣٢.

[3] راجع : بندتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ط ٢ دار الأوابد دمشق ١٩٦٤م : ص ٧٠.
وانظر في قيمه الوزن، وعده صفة جوهرية في الشعر عند معظم أسلافنا من النقاد العرب؛ وقدامة ابن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط ٣ الخانجي ١٩٧٩م: ٣٥. وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢م : ٢٧١. وابن رشيق، العمدة : ١ / ١٣٤، ١٣٥. وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء : ٢٢٧، وما بعدها.

[4] راجع : محمد مندور، الادب وفنونه، ط نهضة مصر ١٩٦١م : ص ٢٩. وعثمان موافي، دراسات نقدية: ١٣٣.

[5] راجع : ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي : ١٩٢.

[6] هـ. ب تشارلتن، فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٩م : ص ٦٠.

[7] ارشبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمه سلمى الخضراء جيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٦٣م : ص ١٤.

[8] صلاح عبد الصبور، قراءة جديده لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، ببروت ١٩٨١م : ص ١١.

[9] تعمل القراءة في دراستها لأوزان وقوافي شعر المقطعات والقصائد في كتاب الأمالي إلى تحديد نسبة اتجاه القالي الى اختيار البحور الشعرية عن طريق إحصاء عدد المقطعات والقصائد التي انتخبها على كل بحر؛ وتحديد نسبة النفس، أو نسبة البقاء فيها، عن طريق احصاء عدد أبيات مقطعات هذا البحر وقصائده في كتاب الأمالي.

[10] راجع : إبراهيم انيس، موسيقى الشعر، ط ٦ مكتبه الأنجلو ١٩٨٨م : ص ١٨٩ - ١٩٩؛ مع ملاحظة عدم تأكدنا من دقة إحصائيات أنيس.

[11] راجع:أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، ط المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت (د.ت):١/١٣٢.وعبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط ١ مكتبة الأنجلو ١٩٥٥م : جـ ١ ص ٧٩ - ٨٣. ومحمد مصطفى هداره، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : ٥٦٦ - ٥٧٩. وشوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول : ١٩٣ - ١٩٦. وعز الدين إسماعيل، في الشعر العباسي، الرؤية والفن، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٠م : ص ٤٤٠- ٤٤٣.

(١٢) راجع قصائد الوافر فى الأمالى، الجزء الأول : ٢٨١. والجزء الثانى : ٨٢، ٨٤، ١٢٩. وقصيدة المتقارب، الأمالى، الجزء الثانى : ٢٣٧.

(١٣) أشار إلى ذلك عدد من نقادنا القدماء، كابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق زغلول : ٤٣، وتحقيق المانع : ٧، ٨. وأبى هلال العسكرى. كتاب الصناعتين، الشعر والكتابة، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط دار الفكر العربى (د.ت): ١٣٩.والمرزبانى، الموشح فى:١٢٧-١٢٩.وانظر عثمان موافى، فى نظرية الأدب : ٥٩ - ٦٦، ودراسات نقدية : ١٣٢ - ١٣٩. وجابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى، ط ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م : ص ٣٢٤ - ٣٢٨.

وفصل القول فى هذه العلاقة من الباحثين المحدثين، أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى، ط ٨ مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٣م : ص ٣٢٣، ٣٢٤. وشوقى ضيف، الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامية ط ١ دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٤٩م : ص ١١٧. وإبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : ١٧٥. وعبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٣٣٢. وناصر الدين الأسد، القيان والغناء فى العصر الجاهلى، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٨م : ص ١٩٥، ١٩٦. ومحمد محمد حسين، أساليب الصناعة فى شعر الخمر، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٠م : ص ١٥. وشكرى عياد، موسيقى الشعر العربى ط ٢ دار المعرفة بالقاهرة، ١٩٧٨م : ص ١٥٤.

(١٤) راجع عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ٣٥٩، ٢٦٩.

(١٥) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى : ٣٢٣. وانظر المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ١٨٤. والحذذ هو حذف الوتد المجموع الأخير من التفعيلة، فتتحول متفاعلن /// //٥ إلى مُتَفا /// /٥ التى تقلب إلى فعلن بكسر العين. والإضمار هو تسكين الحرف الثانى المتحرك من التفعيلة، فتتحول متَفاعلن / /// //٥ إلى مُتْفاعلن /٥ /٥ //٥؛ وفى حالة اجتماع الإضمار مع الحذذ، تتحول متفاعلن /// //٥إلى مُتْفا /٥ /٥ التى تقلب إلى فعْلن بسكون العين. ويدخل الحذذ بحر الكامل فى الضرب الثالث من العروض الأولى، والعروض الثانية وضربها الأول. ويجتمع الحذذ والإضمار على الضرب الثانى من العروض الثانية.

ونماذج هذه الاستعمالات شائعة فى كتاب الأمالى، راجع الجزء الأول : ٣٩، ٤٦، ٦٩، ٢٦٢. والجزء الثانى : ١٥، ١٥٨، ١٦١، ١٦٩، ١٧٩، وغير ذلك.

(١٦) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ١٦٤.

(١٧) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى : ٣٢٤.

(١٨) عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب : ١ / ٣٩٢ - ٤٠٨.

(١٩) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبى : ٣٢٤.

(٢٠) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب : ٧٩ - ٨١.

(٢١) الأمالى، الجزء الأول : ٦٢.

(٢٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.

(٢٣) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٣٧.

(24) المصدر السابق، الجزء الثاني : 315.

(25) راجع عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب : 79. ولمزيد من النماذج على ذلك راجع الأمالي، الجزء الأول : 130، 143. والجزء الثاني : 118 – الجزء الأول:186، 280. و الجزء الثاني : 191 – الجزء الأول : 170 والجزء الثاني : 204– الجزء الثاني : 165. 183 – الجزء الأول : 43، 165 – الجزء الأول : 208، 238 – الجزء الثاني : 169، 170، 304 – الجزء الأول : 183، 252 – الجزء الأول : 78 والجزء الثاني : 230 – الجزء الأول : 124 والجزء الثاني: 273 – الجزء الأول : 32، 83 – الجزء الثاني : 144، 164 – الجزء الأول : 77، 275. والجزء الثاني : 5 – الجزء الثاني : 2، 25.

(26) راجع عثمان موافي، دراسات نقدية : 127 - 141.

(27) شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 11 دار المعارف 1987م: ص 72.

(28) راجع حسين نصار، القافية والعروض في الأدب ط 1 دار المعارف 1980م : ص17 – 39. واحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، مصر 1983م:ص7 –22.

(29) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد النجار، ط 3 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986م : 1 / 119.

(30) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء : 571.

(31) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر : 348، 349.

(32) المصدر السابق : 274.

(33) راجع المصدر السابق : 259، 260.

(34) راجع Gamal Ed' dine Ibn El Cheikh, Poétique Arabe, Paris, 1975, p 172

(35) راجع ابراهيم انيس، موسيقى الشعر : 248.

(36) المصدر السابق : 248.

(37) راجع Gurry, The Appreciation of Peotry, 79

(38) راجع Gurry,The Appreciation of Poetry, 87

(39) راجع Burton S. H., The Criticism of Poetry, Longman Edition, London (1974), p 87

(40) راجع : فرديناند دى سوسير، فصول في علم اللغة العام، ترجمة أحمد نعيم الكراعين، عن ترجمة واد باسكين من الفرنسية إلى الإنجليزية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ت) : 121 – 142. وانظر زين الخويسكى، في الارتباط بين اللفظ والمعنى، دار المعرفة الجامعية، 1993م : ص 9 – 23.

(41) فؤاد زكريا، التعبير الموسيقى، ط 2 مكتبة مصر 1980م : ص 21.

(42) راجع في تناول البلاغيين القدماء للتكرار شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء، م إبداع ع 6 س2 ويونية 1984م. ص 7 – 12. وانظر، عبد الله بن المعتز، البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكى ط 3 دار المسيرة 1982م : ص 47، والعسكرى، الصناعتين : 400، والباقلاني، اعجاز القرآن، 193(رد الأعجاز)، 106 (التكرار). وابن رشيق، العمدة : 2 / 3 (الرد)، 2/ 78 (التكرار). والخطيب القزويني، الإيضاح : 543 (الرد)، 301 (التكرار).

(٤٣) يظهر التكرار فـى ستين مرويـة شـعرية (٦٠) فـى سـياق **الغزل** - الأمـالى، الجـزء الأول: ١٥، ٢٢، ٣٢، ٤٣، ٤٩، ٥٤، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٧٨، ٨٥، ١٠٠، ١٠١، ١١٨، ١٣٦، ١٤٨، ١٥٥، ١٦٥، ١٦٦، ١٧٠، ١٩٠، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ٢٠٣، ٢١٥، ٢١٩. والجـزء الثـانى : ٢٠، ٣٣، ٣٩، ٤٠، ٤٩، ٦٢، ٧٤، ٧٥، ٧٦، ٨٢، ٨٧،١١٣، ١٠٤، ١٦٠، ١٦١، ١٩٦، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢٥٧، ٢٧٣، ٢٨٧، ٢٩٩، ٣٠٦، ٣١٤.

وفى تسع وعشرين مروية شعرية (٢٩) فى سياق **الرثـاء** - الأمـالى، الجزء الأول : ٤٠، ٦١، ٢٦٢، ٢٦٦، ٢٧٤، ٢٧٥، ٢٧٦. والجـزء الثـانى : ١، ٢، ٧٣، ١٧٤، ٨٤، ٨٥، ٩٥، ٩٦، ١٠٤، ١٤٤، ١٤٧، ١٦٣، ٣٢١، ٣٢٢.

وفى خمس وعشرين مروية شعرية (٢٥) فى سياق **الفخر** - الأمـالى، الجزء الأول : ١١، ١٤، ٤٧، ٤٨، ٦٨، ٢٥٥، ٢٥٩، ٢٦٩. والجزء الثانى : ١٠٢، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٩، ١٧٠، ١٨٩، ٢٠٥، ٢٢٤، ٢٣٧، ٢٦١، ٢٧٤، ٣٠٢.

وفى ستة عشر مروية شعرية (١٦) فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ٣٣، ٥٤، ٨٦، ١٠٦، ١٩٩، ٢٤٧، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٠، ٢٦٦. والجـزء الثـانى : ٣، ١١٨، ١٦٤، ١٧٥، ٢٩٣.

وفى عشر مرويات شعرية (١٠) فى سـياق **القيم والمثـل** - الأمـالى، الجـزء الأول : ٣٩، ٧٣، ١٥٠، ٢٦٣. والجرء الثانى : ٤، ٤٥، ١٣٨، ٣٠٤، ٣١٢، ٣١٩.

وفى تسع مرويات شعرية (٩) فى سياق **الحنين** - الأمالى، الجـزء الأول : ٢٨، ٣٢، ٣٧، ٧٧، ١٢٤، ١٣٠،، ٢٠٣، ٢٨١. والجزء الثانى : ٣١.

وفى ثمان مرويات شعرية (٨) فى سـياق **الوصـف** - الأمـالى، الجـزء الأول : ١٠٩، ١٧٧، ٢٦٧. والجزء الثانى : ٨٣، ٢٣٦، ٢٣٧.

وفى ست مرويات شعرية (٦) فـى سـياقى : **الهجـاء** - الأمـالى، الجـزء الثـانى : ٣، ١٠٦، ١٦٨، ١٩١، ٢٣٢، ٢٣٦. **والحكمة**- الأمالى، الجزء الأول : ٢٥٢. والجـزء الثانى : ٣٥، ٤٣، ٥٦، ١١٩، ٢٢٣.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياق **التحسر** - الأمـالى، الجـزء الثـانى : ١٨٣، ١٩١، ١٩٦.

وفى مروية واحدة فى سياق **الاجتماعيات** - الأمالى، الجزء الأول : ١٦٧.

(٤٤) الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٠.

(٤٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٨.

(٤٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٢. وراجع : المرزوقى، شرح حماسة أبـى تمـام : ٣/ ١٢٤٠.

(٤٧) المصدر السابق، الحزء الأول : ٤٠.

(٤٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ١٦٣.

(٤٩) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣.

(٥٠) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٢٣٢.

(٥١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٤٧.

(٥٢) المصدر السابق، الجزء الأول : ١١٢، وراجع ديوان ابن الرومي : ٦ / ٢٤٨٣.

(٥٣) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٧٥.

(٥٤) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٣٢.

(٥٥) شفيع السيد، أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء : ١٥.

(٥٦) الأمالي، الجزء الأول : ٣٢، وراجع : المرزوقي، شرح حماسة أبي تمام : ٣ / ١٢٤٠.

(٥٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٩٦. وانظر : سمط اللآلي : ١ / ٤٦٩، ٤٧٠.

(٥٨) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٦٢.

(٥٩) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٠٧.

(٦٠) المصدر السابق، الجزء الثاني : ٣١٤.

(٦١) راجع في الترديد : الباقلاني، إعجاز القرآن : ٩٨. وابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة : ٢٨٤. وابن رشيق، العمدة :١ / ٣٣٣. ونجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام ط منشأة المعارف ١٩٨٣م : ص ٢٦٠. وابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيتو، ط ١ دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م : جـ ١ ص ٣٥٩.

(٦٢) راجع في الجناس. ابن المعتز، البديع : ٢٥. قدامة بن جعفر، نقد الشعر : ١٦٣. القاضي الجرجاني، الوساطة : ٤١. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة : ١٩٣. ابن رشيق، العمدة : ١ / ٣٢١. أسامة ابن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ط القاهرة ١٩٦٠م : ١٢. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط دار نهضة مصر (د.ت) : ١ / ٢٦٢. نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز : ٩١. الخطيب القزويني، الإيضاح : ٥٣٥. وابن حجة الحموي : خزانة الأدب ١ / ٥٤. وانظر عرض منير سلطان لتنويعات المصطلح في التراث البلاغي، وتعقيبه على جهود القدماء ودراسته لإسهامهم. البديع في شعر شوقي : ٩٥ - ٩٧.

(٦٣) نظهر الجناس في ست مرويات شعرية (٦) في سياق **الرثاء** - الأمالي، الجزء الأول: ٣٢، ٢٧٥، ٢٦٣. والجزء الثاني : ٨٥، ٩٦، ٣١٩.

وفي أربع مرويات شعرية (٤) في سياقي **الغزل** - الأمالي، الجزء الأول : ٧٠، ١٥٦، ١٦٦، ١٩٥. **والفخر** - الأمالي، الجزء الأول : ٧٢، ٢٧٠. والجزء الثاني : ٢٦١، ٣١٨.

وفي مرويتين شعريتين في سياق **الحنين** - الأمالي، الجزء الأول : ١٢٤، ١٣٠.

وفي مروية واحدة في سياقات : **القيم والمثل** - الأمالي، الجزء الثاني : ١٣٩. **والمديح** - الأمالي، الجزء الثاني : ١١٨. **والوصف**- الأمالي، الجزء الأول : ٢٦٧. **والهجاء** - الأمالي، الجزء الثاني:١٥٩. **والحكمة** - الأمالي، الجزء الثاني : ١٥٩.

(٦٤) الأمالي، الجزء الثاني : ٣١٨.

(٦٥) المصدر السابق، الجزء الثاني : ١٣٩، مع ملاحظة أن التاء والنون صوتان سنيان.

(٦٦) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٢. وانظر : سمط اللآلي : ١ / ١٤٠. مع ملاحظة أن الهاء صوت حلقي والجيم صوت حنكي.

(٦٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٧٢. وانظر شعر هدبة بن خشـرم العذرى، تحقيق يحيى الجبورى، دار القلم، الكويت ١٩٨٦م: ص ٦١.
(٦٨) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٩٦.
(٦٩) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٣.
(٧٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ٧٠، وراجع : شعر أبى حية النميرى، جمعه وحققه يحيى الجبورى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٥م : ص ١٢٩، ١٣٠.
(٧١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٣، وانظر ديوان شعر الإمام أبى بكر بن دريد الأزدى، تحقيق محمد بدر الدين العلوى، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٦م : ص ١٠٦.
(٧٢) الأمالى، الجزء الثانى : ٧٣، ٧٤.
(٧٣) راجع فى الموازنة : الباقلانى، إعجاز القرآن : ٨٨. ابن رشيق، العمدة : ٢ / ١٩. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر :١ / ٢٩١. نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز : ٢٤٣. وراجع رصد منير سلطان لمصطلح الازدواج فى التراث، البديع فى شعر شوقى : ٢١٩.
(٧٤) الأمالى، الجزء الأول : ١٠٩، وانظر شعر على بن جبلة، جمعه وحققه حسين عطوان، ط ٣ دار المعارف ١٩٨٢م : ص ٩٠.
(٧٥) المصدر السابق، الجزء الأول : ٢٦٠.
(٧٦) المصدر السابق، الجزء الثانى : ٣٢٣.
(٧٧) المصدر السابق، الجزء الأول : ٦٦.
(٧٨) درس قدامة بن جعفر الترصيع فى باب مستقل، وجعله من نعوت الوزن، نقد الشعر: ٤٠. راجع : أبو هلال العسكرى، الصناعتين : ٣٩٠. والباقلانى، إعجاز القرآن : ٩٦. وابن سنان الخفاجى، سر الفصاحة : ١٥٠. وقد جعله ابن رشيق قسمًا من التقطيع الذى يندرج بدروه تحت باب التقسيم، العمدة: ٢ / ٢٦. وأسامةبن منقذ، البديع فى نقد الشعر : ١١٦. وابن الأثير، المثل السائر : ١ / ٢٧٧. وهو قسم من السجع عند الخطيب القزوينى، الإيضاح : ٥٥١.
(٧٩) يظهر الترصيع فى أربع وعشرين مروية شعرية (٢٤) فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجـزء الأول : ٤٣، ٦٦، ٧٠، ٨٨، ٤١، ١٤٨، ١٥٦، ١٦٢، ١٦٥، ١٩٦، ٢٠٨، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٦. والجزء الثانى : ٧٦، ٨٢، ١٠٧، ١١٠، ٢٠٧، ٣٠٠، ٣٠٦، ٣١٠، ٣١٤.

= وفى مرويتين شعريتين فى سياق **القيم والمثل** - الأمالى، الجزء الثانى : ٢٢٤، ٣٠٥.

وفى مروية شعرية واحدة فقط فى سياقات : **الحنين** - الأمالى، الجزء الأول : ٧٧. **والهجاء** - الأمالى، الجزء الثانى : ١٥٩. **والحكمة** - الأمالى، الجزء الثانى : ٢٢٣.

(٨٠) الأمالى، الجزء الأول : ٢٣١. وانظر : ديوان ابن الرومى : ٦ / ٢٤٩٨.

(٨١) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٧.

(٨٢) الإيغال مصطلح بلاغى، ويسمى التبليغ كما روى العسكرى. وهو استيفاء معنى الكلام قبل بلوغ القافية أو المقطع، ثم تأتى القافية فتضيف معنى جديدًا موضحًا أو مؤكدًا؛ وقيل : هو ختم البيت بما يفيد نكتة يتم المعنى بدونها. راجع : قدامة ابن جعفر، نقد الشعر : ١١٩. العسكرى، الصناعتين : ٣٩٥. الباقلانى، اعجاز القرآن : ٩٢. ابن سنان الخفاجى، سر الفصاحة : ١٥٤. ابن رشيق، العمدة : ٢ / ٥٨. الخطيب القزوينى، الإيضاح : ٣٠٥.

(٨٣) الأمالى، الجزء الأول : ٦٢.

(٨٤) يذهب العروضيون إلى التفريق بين التصريع والتقفية، فالمصرع عندهم هو ما يتغير فيه العروض زيادة أو نقصا لمساواة الضرب فى الوزن والروى، أما المقفى، فهو ما تكون مساواة عروضه لضربه بلا تغيير. راجع، التبريزى، الكافى فى العروض والقوافى، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، ط الخانجى ١٩٧٨م : ص ٢٠، ٢١.

(٨٥) انظر فى تكرار التصريع فى الأمالى، الجزء الأول : ٣٩. والجزء الثانى : ١٩.

(٨٦) يظهر التصريع فى خمس وأربعين مروية شعرية (٤٥) فى سياق **الغزل** - الأمالى، الجزء الأول : ١٤، ٢٣، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٥٤، ٧١، ٧٨، ٧٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٩، ١٦٢، ١٦٣، ١٦٦، ١٦٨، ١٧٠، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٧٢. والجزء الثانى : ١٥، ١٩، ٢٠، ٣٩، ٤٨، ٤٩، ٥٦، ٦٢، ٧٦، ٨٤، ١١٣، ١٢٤، ١٦٠، ١٦١، ١٩٦، ٢٥٧، ٢٩٩، ٣٠٠، ٣١٠، ٣١٤.

وفى اثنتى عشرة مروية شعرية (١٢) فى سياق **الرثاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٣٢، ٣٩، ٢٧٦. والجزء الثانى : ٨٤، ١٠٣، ١٦٣، ٢٧٨، ٣٢٠، ٣٢١، ٣٢٣، ٣٢٤.

وفى سبع مرويات شعرية (٧) فى سياق **الفخر** - الأمالى، الجزء الأول : ٨١، ٢٥٥، ٢٥٩. والجزء الثانى : ١٢٩، ١٦٢، ١٦٤، ٢٨٤.

وفى خمس مرويات شعرية (٥) فى سياقى : **الحنين** - الأمالى، الجزء الأول : ٥٣، ٧٧، ٩٩، ١٣٠، ٢٠٣. **والهجاء** - الأمالى، الجزء الأول : ٨٥. والجزء الثانى : ١٠٦، ١٣٥، ١٤٣، ٢٣٢.

وفى أربع مرويات شعرية (٤) فى سياق **الحكمة** - الأمالى، الجزء الأول : ٧١، ١٧٠. والجزء الثانى : ٥٥، ١٨١.

وفى ثلاث مرويات شعرية (٣) فى سياقى : **القيم والمثل** - الأمالى، الجزء الأول : ١٠٠. والجزء الثانى : ١٩٠، ٣٠٣. **والوصف**- الأمالى، الجزء الأول : ١٠٩، ١٧٨، ٢٦٨.

وفى مرويتين شعريتين فى سياق **التحسر** - الأمالى، الجزء الثانى : ١٩١٩، ١٩٥.=

= وفى مروية شعرية واحدة فقط فى سياق **المديح** - الأمالى، الجزء الأول : ٢٦٠.

(٨٧) الأمالى، الجزء الأول : ٩٩.

(٨٨) المصدر السابق، الجزء الأول : ١٧٠. انظر : ديوان حاتم الطائى صنعه يحيى ابن مُدرك الطائى، تحقيق عادل سليمان جمال، ط ٢ الخانجى ١٩٩٠م : ص ٢١٦.

(٠٩) الأمالى، الجزء الثانى : ٣٢٤.

(٩٠) المصدر السابق، الجزء الأول : ٨٥.

(٩١) المصدر السابق، الجزء الأول : ٣٢.

قائمة بأهم المصادر والمراجع

أولاً – المطبوعات :

- **الآمدى**، أبو القاسم الحسن بن بشر (٣٧٠ هـ) :

١- المؤتلف والمختلف فى أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، نشرة كرانكو، مكتبة القدسى، القاهرة ١٣٥٤ هـ.

٢- الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، تحقيق السيد احمد صقر، ط ١ دار المعارف ١٩٦١م.

- **إبراهيم أنيس** (الدكتور) :

٣- موسيقى الشعر، ط ٦ الأنجلو ١٩٨٨م.

- **ابن الأثير**، نجم الدين أحمد بن إسماعيل الحلبى (٨٣٧ هـ) :

٤- جوهر الكنز، تحقيق محمد زغلول سلام، ط منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٣م.

- **ابن الأثير**، ضياء الدين نصر الله بن محمد الشيبانى (ت ٦٣٧ هـ) :

٥- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفى وبدوى طبانة، ط نهضة مصر (د.ت).

- **إحسان عباس** (الدكتور) :

٦- تاريخ النقد الأدبى عند العرب، ط ٥ دار الثقافة، بيروت ١٩٨٦م.

٧- شعر الخوارج، جمع وتقديم، ط ٢ دار الثقافة، بيروت ١٩٧٤م.

٨- فن الشعر، ط ١ بيروت ١٩٥٥م.

- **أحمد الشايب** :

٩- أصول النقد الأدبى، ط ٨ مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٣م.

- **أحمد عبد السيد الصاوى** (الدكتور) :

١٠- فن الاستعارة، دراسة تحليلية فى البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلى، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩م.

- **أحمد كشك (الدكتور) :**
١١- **القافية تاج الإيقاع الشعرى، (د.ط)) ١٩٨٣م.**
- **أحمد محمد الحوفى** (الدكتور) :
١٢- الغزل فى العصر الجاهلى، ط ٣ دار نهضة مصر ١٩٧٣م.
- **الأخفش الأصغر** أبو الحسن على بن سليمان (٣١٥ هـ) :
١٣- كتاب الاختيارين، تحقيق فخر الدين قباوة، ط ٢ مؤسسة الرسالة، بيروت ١٩٨٤م.
- **أدونيس**، على أحمد سعيد :
١٤- مقدمة للشعر العربى، ط ١ دار العودة ١٩٧١م.
- **أرشيبالد مكليش :**
١٥- الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء جيوسى، دار اليقضة بيروت ١٩٦٣م.
- **أسامة بن منقذ** (٥٨٤هـ) :
١٦- البديع فى نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوى، وحامد عبد المجيد، ط القاهرة ١٩٦٠م.
- **الأصفهانى**، أبو الفرج على بن الحسين (٣٥٦ هـ) :
١٧- الأغانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وجماعته، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
- **الأصمعى**، عبد الملك بن قريب (٢١٦ هـ) :
١٨- الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٦م.
- **أيمن محمد زكى العشماوى** (الدكتور) :
١٩- قصيدة المديح عند المتنبى وتطورها الفنى، ط دار النهضة العربية ١٩٨٣م.
- **أيمن محمد ميدان** (الدكتور) :
٢٠- شعر تغلب فى الجاهلية، جمع وتحقيق، معهد المخطوطات العربية، القاهرة ١٩٩٥م.

- **البارودى، محمود سامى** (١٣٢٢ هـ) :
٢١- مختارات البارودى، تحقيق مجموعة من الباحثين، بإشراف ومراجعة محمد مصطفى هدارة، ط مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للابداع الشعرى، بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤م.
- **الباقلانى**، أبو بكر محمد بن الطيب (٤٠٣ هـ) :
٢٢- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٧م.
- **البحترى**، أبو عبادة الوليد بن عبيد (٢٨٤ هـ) :
٢٣- كتاب الحماسة، تحقيق لويس شيخو، المطبعة الكاثوليكية، بيروت (د.ت).
- **بدير متولى حميد** (الدكتور) :
٢٤- ميزان الشعر، ط ١ دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٠م.
- **بشار بن برد** :
٢٥- ديوانه، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٤م.
- **البصرى**، صدر الدين على بن أبى الفرج (٦٥٩ هـ) :
٢٦- الحماسة البصرية، تحقيق عادل سليمان جمال، الجزءان الأول والثانى، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٧٧م، تحقيق مختار الدين أحمد، ط ٣ عالم الكتب، بيروت ١٩٨٣م.
- **البغدادى**، عبد القادر بن عمر (١٠٩٣هـ) :
٢٧- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م. وط بولاق ١٢٩٩هـ.
- **البكرى** : أبو عبيد الله بن عبد العزيز الأونبى (٤٨٧ هـ) :
٢٨- سمط اللآلى شرح أمالى القالى، تحقيق عبد العزيز الميمنى، دار الكتب العلمية بيروت (د.ت)، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٣٦م.
- **التبريزى**، الخطيب أبو زكريا يحيى بن على (٥١٢ هـ) :
٢٩- الكافى فى العروض والقوافى، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، ط الخانجى ١٩٧٧م.

- **تشارلتن هـ. ب :**
٣٠- فنون الأدب، ترجمة زكى نجيب محمود، ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٩م.
- **جابر عصفور (الدكتور) :**
٣١- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار المعارف ١٩٧٧م.
٣٢- مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، ط ٥ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.
- **جان كوهين :**
٣٣- بناء اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى، ومحمد العمرى، ط ١ دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦م. وترجمة أحمد درويش (بناء لغة الشعر) ط ١ مكتبة الزهراء، القاهرة ١٩٨٥م.
- **الجرجانى**، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١ هـ) :
٣٤- أسرار البلاغة، تحقيق هربرت ريتر، ط ٢ مكتبة المتنبى، القاهرة ١٩٧٩م.
- **الجرجانى**، على بن عبد العزيز (٣٦٦ هـ) :
٣٥- الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلى البجاوى، المكتبة العصرية، بيروت - صيدا (د.ت). مصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٦م.
- **جميل بن معمر :**
٣٦- ديوانه، جمع وتحقيق حسين نصار، مكتبة مصر ١٩٧٧م.
- **ابن جنى**، أبو الفتح عثمان (٣٩٢ هـ) :
٣٧- الخصائص، تحقيق محمد النجار، ط ٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.
- **حاتم الطائى :**
٣٨- ديوانه، صنعة يحيى بن مدرك الطائى، برواية هشام بن محمد الكلبى، دراسة وتحقيق عادل سليمان جمال، ط ٢ مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٩٠م.

- **حازم القرطاجنى (٦٨٤ هـ) :**
٣٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، ط ١ دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.
- **ابن حجة الحموى،** أبو بكر بن على بن عبد الله (٨٣٧ هـ) :
٤٠- خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شعيتو، ط ١ دار مكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م.
- **حسين نصار** (الدكتور) :
٤١- القافية فى العروض والأدب، ط ١ دار الفكر العربى ١٩٥٦م.
٤٢- قيس ولبنى، شعر ودراسة (الدراسة)، ط مكتبة مصر (د.ت).
- **الحصرى القيروانى،** أبو إسحاق إبراهيم بن على (٤٥٣ هـ) :
٤٣- زهر الآداب وثمار الألباب، تحقيق على محمد البجاوى، ط ١ مصر ١٩٥٣م.
٤٤- المصون فى سر الهوى المكنون، تحقيق محمد عارف محمود حسين، ط مصر ١٩٨٦م.
- **حميد بن ثور الهلالى :**
٤٥- ديوانه، تحقيق عبد العزيز الميمنى، دار الكتب المصرية ١٩٥١م.
- **أبو حية النميرى :**
٤٦- شعره، جمع وتحقيق يحيى الجبورى، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٥م.
- **الخنساء :**
٤٧- ديوانها، تحقيق إبراهيم عوضين، ط ١ القاهرة ١٩٨٦م.
- **ابن دريد،** أبو بكر محمد بن الحسن (٣٢١ هـ) :
٤٨- ديوانه، تحقيق محمد بدر الدين العلوى، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٦م.
- **ديفيد ديتشس :**
٤٩- مناهج النقد الأدبى، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت ١٩٦٧م.

- **رجاء عيد** (الدكتور) :
٥٠- دراسات في لغة الشعر، رؤية نقدية، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٩م.
٥١- فلسفة البلاغة بين التقنيه والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٧٧م.
- ابن **رشيق**، الحسن القيرواني (٤٦٣ هـ) :
٥٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٥ دار الجيل بيروت ١٩٨١م.
- **الرماني**، أبو الحسن علي بن عيسى (٣٨٤ هـ) :
٥٣- النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ط ٣ دار المعارف ١٩٩١م.
- **ابن الرومي** :
٥٤- ديوانه، تحقيق حسين نصار، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م.
- **ريتشاردز** :
٥٥- مبادئ النقد الأدبي الحديث، ترجمة محمد مصطفى بدوي، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣م.
- **زين الخويسكي** (الدكتور) :
٥٦- في الارتباط بين اللفظ والمعنى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٣م.
- **السموءل بن عادياء** :
٥٧- ديوانه، تحقيق محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد ١٩٥٥م.
-**ابن سنان الخفاجي**،الأمير أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد(٤٦٦ هـ):
٥٨- سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٢م.
- **شكري عياد** (الدكتور) :
٥٩- موسيقى الشعر العربي، ط ٢ دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٨م.

- **شكرى فيصل** (الدكتور) :
٦٠- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ط ٢ جامعة دمشق ١٩٦٤م.
- **شوقى ضيف** (الدكتور) :
٦١- تاريخ الأدب العربى، العصر الجاهلى، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٦م.
٦٢- تاريخ الأدب العربى، العصر الإسلامى، ط ١٠ دار المعارف ١٩٨٦م.
٦٣- تاريخ الأدب العربى، العصر العباسى الأول ط ٩ دار المعارف ١٩٨٦م.
٦٤- التطور والتجديد فى الشعر الأموى، ط ٨ دار المعارف ١٩٨٧م.
٦٥- الشعر الغنائى فى الأمصار الإسلامية، ط ١ دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٤٩م.
٦٦- الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية، ط ٤ دار المعارف ١٩٧٩م.
٦٧- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى، ط ١١ دار المعارف ١٩٨٧م.
٦٨- فنون الأدب العربى، الفن الغنائى، الرثاء، ط ٣ دار المعارف ١٩٧٩م.
- **أبو صخر الهذلى** :
٦٩- شعره (شعراء أمويون) تحقيق نورى حمودى القيسى، ط ١ عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥م.
- **صلاح عبد الصبور** :
٧٠- قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت ١٩٨١م.
- **صلاح فضل** (الدكتور) :
٧١- نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٩٢م.
- **طاهر سليمان حمودة** (الدكتور) :
٧٢- دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية ١٩٨٣م.
- **ابن طباطبا العلوى**، محمد بن أحمد (٣٢٢ هـ) :
٧٣- عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط ٣ منشأة المعارف، الإسكندرية (د.ت)، وتحقيق عبد العزيز المانع، ط ١ دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض ١٩٨٥م.

- **طه حسين (الدكتور) :**
٧٤- حديث الأربعاء، ط ١٣ دار المعارف ١٩٨٢م.
- **عباس محمود العقاد :**
٧٥- عمر بن أبى ربيعة شاعر الغزل، مجموعة أعلام الشعر، ط ١ دار الكتاب العربى بيروت ١٩٧٠م.
- **عبد الحليم حفنى (الدكتور) :**
٧٦- شعر الصعاليك منهجه وخصائصه ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧م.
- **عبد الستار الجوارى (الدكتور) :**
٧٧- الحب العذرى، نشأته وتطوره، مكتبة المتنبى بغداد، دار الكتاب القاهرة (د.ت).
- **عبد السلام المسدى، ومحمد الهادى الطرابلسى :**
٧٨- الشرط فى القرآن الكريم على نهج اللسانيات الوصفية، ط ١ الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس ١٩٨٥م.
- **عبد القادر القط (الدكتور) :**
٧٩- فى الشعر الإسلامى والأموى، ط دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٦م.
- **عبد الله الطيب المجذوب (الدكتور) :**
٨٠- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط ١ مكتبة الأنجلو ١٩٥٥م.
- **عبيد بن الأبرص :**
٨١- ديوانه، تحقيق حسين نصار، القاهرة ١٩٥٧م.
- **أبو العتاهية :**
٨٢- أشعاره وأخباره، تحقيق شكرى فيصل، مكتبة دار الملاح، دمشق (د.ت).

- **عثمان موافى (الدكتور) :**

٨٣- التيارات الأجنبية فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى، ط ٢ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩١م.

٨٤- دراسات نقدية، ط ٢ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٧م.

٨٥- فى نظرية الأدب : من قضايا الشعر والنثر فى النقد العربى القديم، ط ٢ دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩١م.

- **عزالدين إسماعيل :**

٨٦- التفسير النفسى للأدب، ط دار العودة ودار الثقافة بيروت (د.ت) مصورة عن ط دار المعارف ١٩٦٣م.

٨٧- الشعر العباسى، الرؤية والفن، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٠م.

- **عروة بن الورد :**

٨٨- شعره بشرح ابن السكيت، تحقيق محمد فؤاد نعناع، ط ١ مكتبة الخانجى ١٩٩٥م.

- **العسكرى،** أبو هلال الحسن بن عبد الله (٣٩٥ هـ) :

٨٩- كتاب الصناعتين، الشعر والكتابة، تحقيق على محمد البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار الفكر العربى (د.ت).

- **أبو العلاء المعرى،** أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى (٤٤٩ هـ) :

٩٠- الفصول والغايات، المكتب التجارى للطباعة والنشر، بيروت (د.ت).

- **على بن بسام :**

٩١- شعره (شعراء عباسيون ج ٢) تحقيق يونس أحمد السامرائى، ط عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية بيروت ١٩٨٧م.

- **أبو على البصير :**

٩٢- شعره (شعراء عباسيون ج ٢) تحقيق يونس أحمد السامرائى، ط عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٧م.

- **على بن جبلة :**

٩٣- شعره، جمعه وحققه حسين عطوان، ط ٣ دار المعارف ١٩٨٢م.

- **عمر بن أبى ربيعة :**
٩٤- ديوانه، تحقيق عبد الأمير على مهنا، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٨٦م.
- **فؤاد زكريا (الدكتور) :**
٩٥- التعبير الموسيقى، ط ٢ مكتبة مصر ١٩٨٠م.
- **فرديناند دى سوسير :**
٩٦- فصول فى علم اللغة العام، ترحمة أحمد نعيم الكراعين، عن ترجمة واد باسكين من الفرنسية إلى الإنجليزية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (د.ت).
- **الفيروزآبادى،** مجد الدين محمد بن يعقوب (٨١٦ هـ) :
٩٧- القاموس المحيط، القاهرة ١٩١٣م.
- **القالى،** أبو على إسماعيل بن القاسم (٣٥٦ هـ) :
٩٨- الأمالى، دار الكتب العلمية بيروت (د.ت) مصورة عن ط دار الكتب المصرية ١٩٢٦م.
ابن **قتيبة،** عبد الله بن مسلم (٢٧٦ هـ) :
٩٩- عيون الأخبار، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.
- **قدامة بن جعفر** (٣٣٧ هـ) :
١٠٠- نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط ٣ الخانجى ١٩٧٩م.
- **القزوينى،** الخطيب، جمال الدين محمد بن عبد الرحمن (٧٣٩ هـ) :
١٠١- الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، ط ٥ دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٨٣م.
١٠٢- التلخيص، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى، بيروت (د.ت).
- **قيس بن الخطيم :**
١٠٣- ديوانه، تحقيق ناصر الدين الأسد، ط ٣ دار صادر بيروت ١٩٩١م.

- **قيس بن ذريح :**
١٠٤- قيس ولبنى شعره، جمع ودراسة وتحقيق حسين نصار ، مكتبة مصر (د.ت)
- **كارلونالينو :**
١٠٥- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م.
- **كثير بن عبد الرحمن :**
١٠٦- ديوانه، جمع وتحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت (د.ت).
- **كمال أبو ديب :**
١٠٧- جدلية الخفاء والتجلى، ط دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩م.
- **مالك يوسف المطلبى :**
١٠٨- السياب ونازك والبياتى، دراسة لغوية، ط ٢ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م.
- **المبرد** محمد بن يزيد الثمالى (٢٨٦ هـ) :
١٠٩- الكامل فى اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار الفكر العربى (د.ت).
- **محمد حسن عبد الله** (الدكتور) :
١١٠- الصورة والبناء الشعرى، ط دار المعارف ١٩٨١م.
- **محمد خطابى :**
١١١- لسانيات النص مدخل الى انسجام الخطاب، دار توبقال ١٩٩٤م.
- **محمد زكى العشماوى** (الدكتور) :
١١٢- قضايا النقد الأدبى المعاصر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥م.
- **محمد العبد** (الدكتور) :
١١٣- إبداع الدلالة فى الشعر الجاهلى، ط ١ دار المعارف ١٩٨٨م.
- **محمد غنيمى هلال** (الدكتور) :
١١٤- دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده، ط دار نهضة مصر (د.ت).

- **محمد محمد حسين (الدكتور) :**
١١٥- أساليب الصناعة فى شعر الخمر، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠م.
١١٦- الهجاء والهجاءون فى الجاهلية، ط ٣ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧١م.
١١٧- الهجاء والهجاءون فى صدر الإسلام، ط ٣ دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧١م.
- **محمد مصطفى أبو شوارب :**
١١٨- الشعر فى أمالى القالى توثيق وتقويم، أطروحة ماجستير، كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٩٨م.
- **محمد مصطفى بدوى (الدكتور) :**
١١٩- كولردج، سلسلة نوابغ الفكر الغربى، ط ٢ دار المعارف ١٩٨٨م.
- **محمد مصطفى هدارة (الدكتور) :**
١٢٠- اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى، ط دار العلوم العربية ١٩٨٨م.
- **محمد مفتاح :**
١٢١- تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، ط ٣ المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء ١٩٩٣م.
- **محمد مندور (الدكتور) :**
١٢٢- الأدب وفنونه، دار نهضة مصر ١٩٦١م.
١٢٣- فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر ١٩٨٨م.
١٢٤- فى الميزان الجديد ط ٣ دار نهضة مصر (د.ت).
١٢٥- النقد المنهجى عند العرب ط دار نهضة مصر (د.ت).
- **امرئ القيس :**
١٢٦- ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ٤ دار المعارف ١٩٨٤م.

- **مسلم بن الوليد :**
١٢٧- ديوانه، تحقيق سامى الدهان، ط ٢ دار المعارف ١٩٧٠م.
- **مصطفى سويف** (الدكتور) :
١٢٨- الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، ط ٣ دار المعارف ١٩٦٩م.
- **مصطفى الصاوى الجوينى**، (الدكتور) :
١٢٩- البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٩١م.
- **مصطفى ناصف**، (الدكتور) :
١٣٠- الصورة الأدبية ط ٢ دار الأندلس، بيروت ١٩٨١م.
- **ابن المعتز**، أبو العباس عبد الله (٢٩٦ هـ) :
١٣١- البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشكوفسكى، ط ٣ دار المسيرة ١٩٨٢م.
- **المقنع الكندى :**
١٣٢- ديوانه (شعراء أمويون) تحقيق نورى حمودى القيسى، ط ١ عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، بيروت ١٩٨٥م.
- **ابن منظور**، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن على (٧١١ هـ) :
١٣٣- لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلى، ط دار المعارف ١٩٨٦م.
- **منير سلطان** (الدكتور) :
١٣٤- البديع فى شعر شوقى ط ٢ منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٢م.
١٣٥- البديع فى شعر المتنبى ط ١ منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٣م.
- **ناصر الدين الأسد** (الدكتور) :
١٣٦- القيان والغناء فى العصر الجاهلى، ط ٢ دار المعارف ١٩٦٨م.
- **نجيب محمد البهبيتى :**
١٣٧- تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث، ط دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٢م.
- **هدبة بن الخشرم :**
١٣٨- شعره، تحقيق يحيى الجبورى، ط ٢ دار القلم الكويت ١٩٨٦م.

- **ابن وهب : أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان (ق ٤ هـ) :**
١٣٩- البرهان فى وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى، دار المثنى بغداد ١٩٦٧م.
- **وهب رومية (الدكتور) :**
١٤٠- قصيدة المديح حتى نهاية العصر الاموى، وزارة الثقافة والارشاد القومى، دمشق ١٩٨١م.

ثانياً : الدوريات :

- **جون مدلتون مرى :**
١٤١- الاستعارة، ترجمة عبد الوهاب المسيرى، مجلة المجلة ع ١٧٢ إبريل ١٩٧١م.
- **شفيع السيد (الدكتور) :**
١٤٢- أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين، وإبداع الشعراء، مجلة إبداع ع ٦ س، يونية ١٩٨٤م.
- **نورمان فريدمان :**
١٤٣ - الصورة الفنية، ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب العراقية ع ١٦.
- **يوسف مسلم أبو العدوس.**
١٤٤- النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت الحولية الحادية عشرة س ١٩٩٠م.

ثالثاً - المراجع الأجنبية

- **Burton, S.H.:**

145- The Criticism of Poetry, London, 1974.

- **Gurry, P.:**

146- Appreciation of Poetry, Oxford University Press, 1961.

- **Ibn El Cheikh, Gamal Ed'dine:**

147- Poétique Arabe, Paris, 1975.

- **Jakobson, Roman :**

148- Essai de Linguistique Générale, Trad. de l'anglais, Paris, 1963.

149- Problèmes du Langage, Coll. Diogène, N.R. P.F., 1966.

- **Leech, Geoffrey:**

150-A Linguistic Guide to English Poetry, William Claws & Beccles, London, 1980.

- **Richards, I.A.:**

151- The Philosophy of Rhetoric, Oxford University Press, 1971.

الفهرس

الموضوع	**الصفحة**

دراسات للمؤلف

١- مصادر التراث الشعبى فى مسرح الحكيم.

طبعة أولى، عالم الفكر ١٩٩١م.

٢- اللغة العربية بين اللغات السامية، (دراسة مقارنة).

طبعة أولى، مؤسسة الثقافة الجامعية ١٩٩٢م.

٣- دراسات فى تاريخ الشعر العربى القديم.

طبعة اولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٤م.

طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.

٤- البديع فى علم البديع، ليحيى بن معطى، (دراسة وتحقيق).

طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٥م.

طبعة ثانية، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.

٥- البنية الإيقاعية فى شعر عبد العزيز سعود البابطين.

طبعة أولى، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٧م.

٦- رواية الشعر وتفسيرة، قراءة فى منهجية التراث العربى.

طبعة أولى، الملتقى المصرى للابداع والتنمية ١٩٩٩م.

٧- شعرية النص، تقويم تحليلى للشعر فى أمالى القالى.

طبعة أولى، الملتقى المصرى للابداع والتنمية ١٩٩٩م.

٨- مواد البيان لعلى بن خلف الكاتب (تحقيق).

بالاشتراك مع د. أحمد حسن صبره (قيد الطبع)

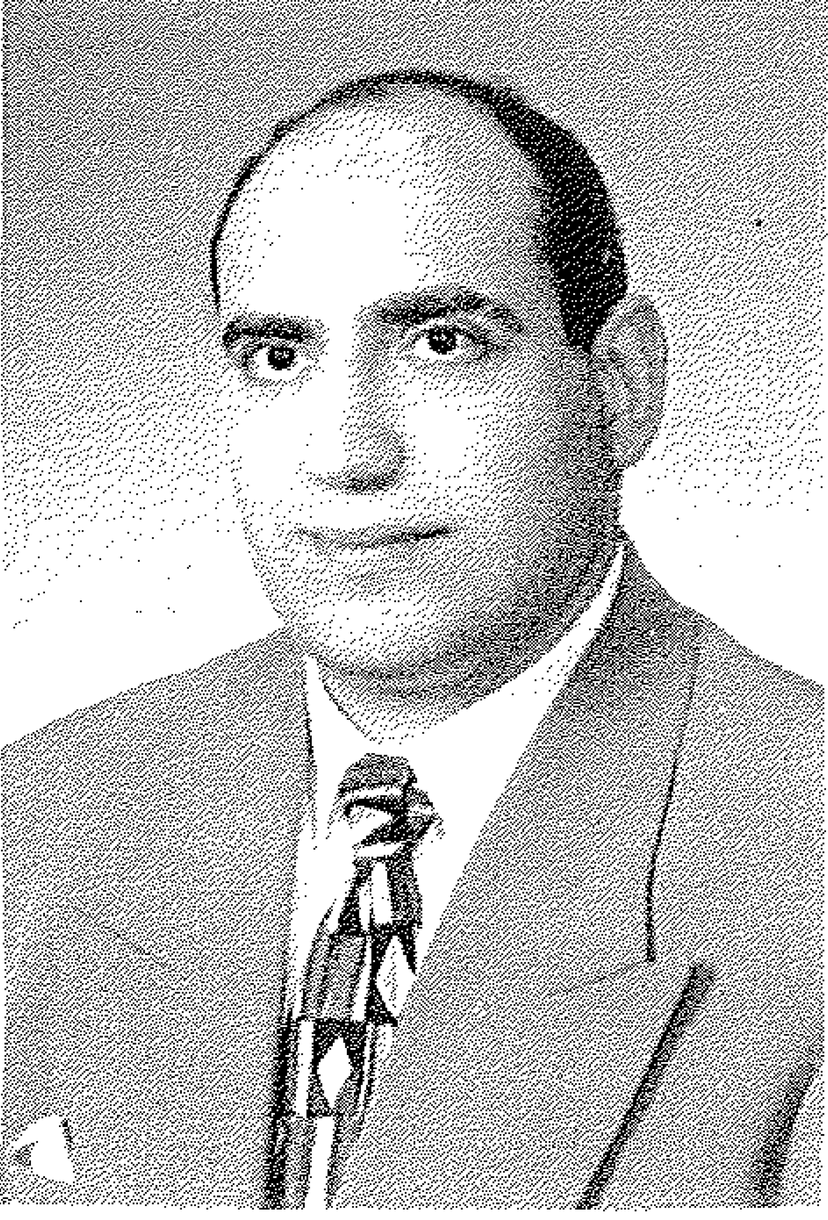
٩- المآخذ على شراح ديوان المتنبى للأزدى (تحقيق).

بالاشتراك مع د. أيمن ميدان (قيد الطبع).

رقم الإيداع ٤٤١١ / ٩٩

الترقيم الدولى I.S.B.N

977 - 5890 - 31 - 4

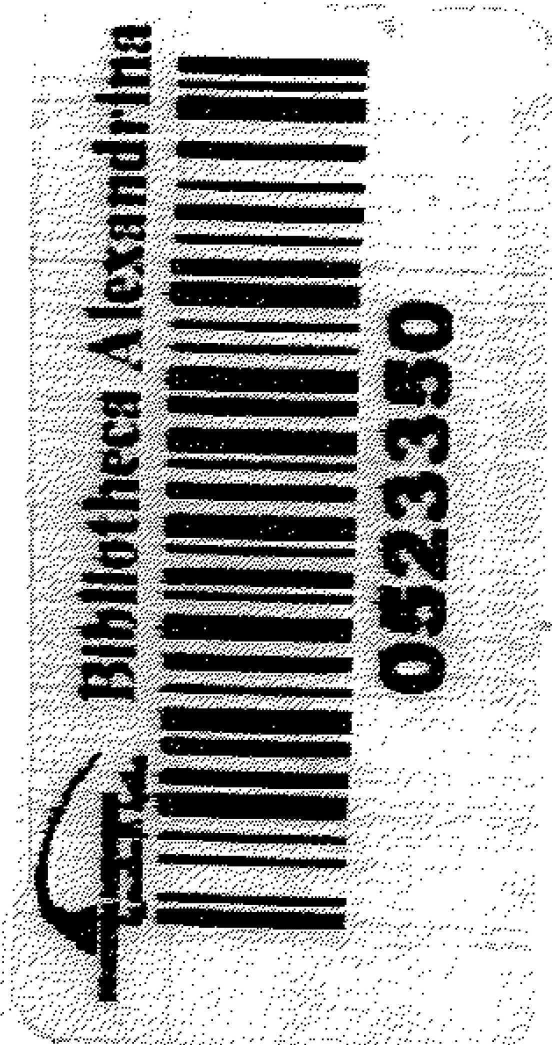


هذه الدراسة تحاول أن تقدم لنا قراءة تقويمية تستكشف شعرية النص فى أمالى القالى على نحو يقف بنا على قيم الأداء الفنى للنص الشعرى فى مختارات الكتاب من القصائد والمقطعات، ومدى تمثيلها للمعايير الفنية والجمالية الحاكمة للذوق الأدبى فى العراق والأندلس حتى منتصف القرن الرابع الهجرى.

ومن ثم سعت الدراسة إلى قراءة العطاء المضمونى فى شعر الأمالى من منظور قيمى يقوم على تناول النص فى إطار السياق الثقافى، والمعرفة الخلفية، والغرض، والطرح الفكرى، والموقف التحريضى لهذا النص.

وحاولت أن تقف بنا على دلائل الإبداع الفنى للقصائد والمقطعات المختارة فى كتاب الأمالى؛ متوجهة إلى معاينة التوازن التكوينى للشعرية العربيّة، ومسِّ قوانين انسجام هذا التكوين، واستقراء بنيته الدالة؛ عن طريق تحليل العلائق الداخلية للنص، واستكشاف نسيجه اللغوى المميز؛ مستفيدة فى ذلك كله من آليات المناهج النقدية المعاصرة.

أ.د. يسرى دعبس



الناشر

الملتقى المصرى للإبداع والتنمية

٢٤ عمارة برج عين شمس- البيطاش - الإسكندرية

ت : ٤٨٤١٤٦٩ - ٤٣٥٢٣١٩